

GAZETTE  
des  
BEAUX-ARTS

Courrier Européen

*de L'ART et de la CURIOSITÉ*

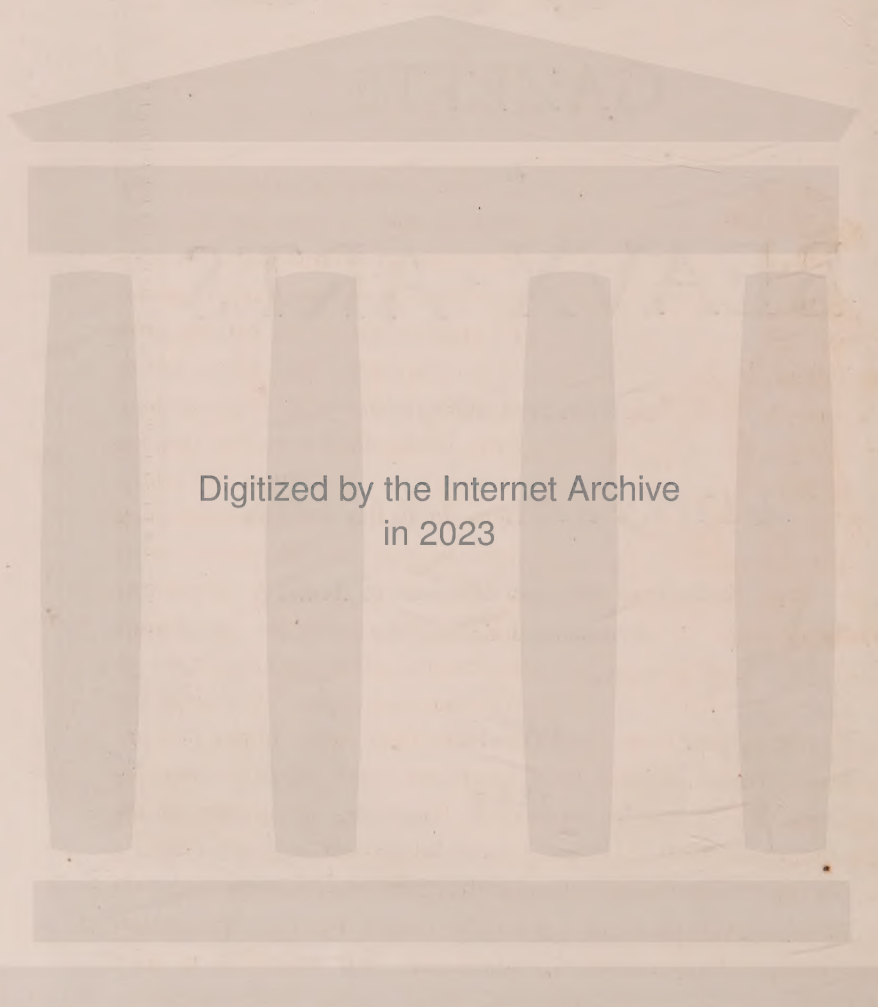
Rédacteur en Chef: M. Charles Blanc.

*Ancien Directeur des Beaux Arts*

PARIS

1860





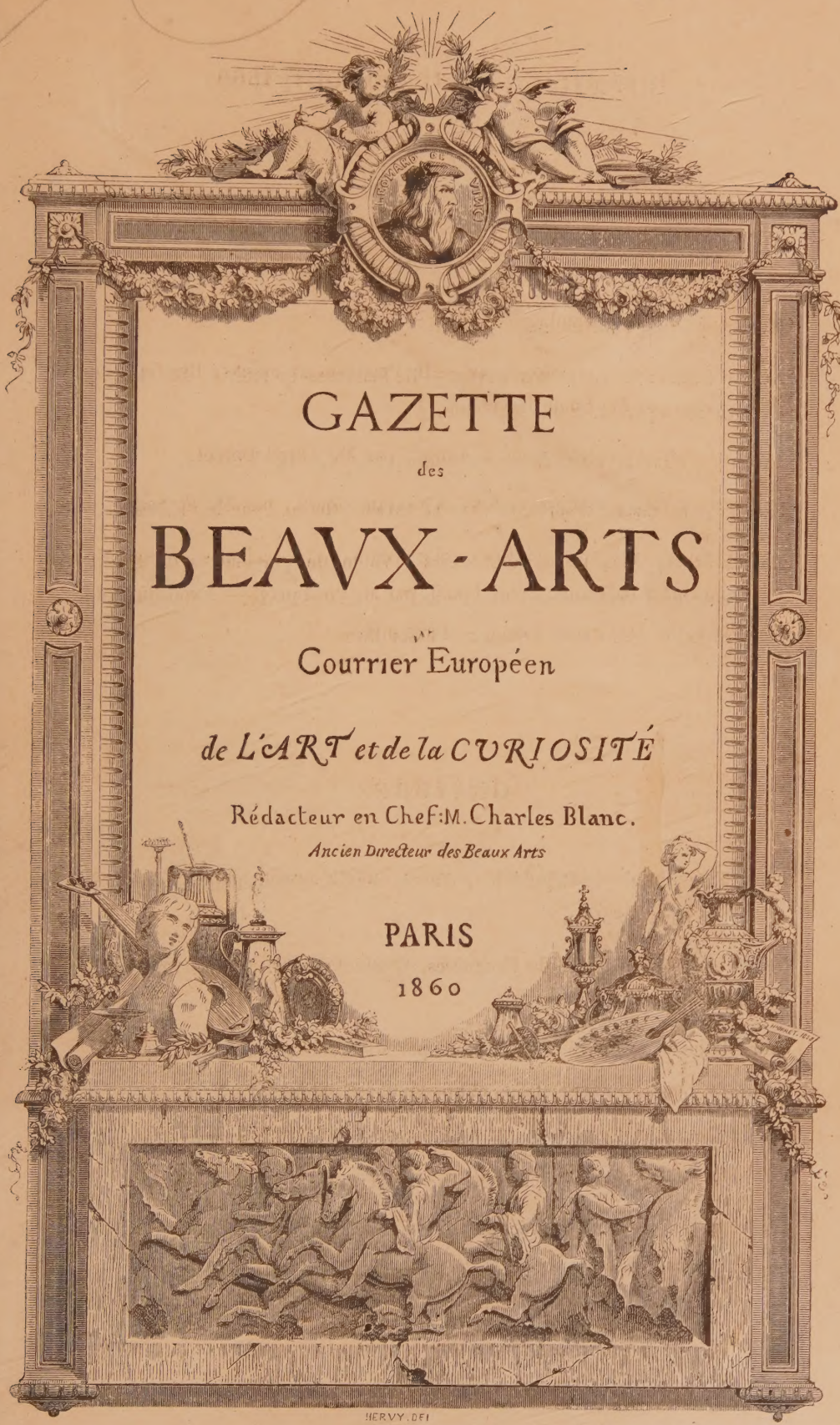
Digitized by the Internet Archive  
in 2023



37-42

1127.21

C





## LIVRAISON DU 1<sup>er</sup> JUILLET 1860

---

RAFFET, par M. Paul Mantz.

ALBERT DURER : SA VIE ET SON ŒUVRE. — II. PEINTURES ET DESSINS; III. GRAVURES  
SUR BOIS, par M. Émile Galichon.

EXPOSITION D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE A AMIENS, par M. Alfred Darcel.

EXPOSITION DE TABLEAUX MODERNES DANS LA GALERIE GOUPIL, par M. E. Saglio.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ : Vente de porcelaines de Sèvres;  
Vente de la collection Louis Fould, par M. Ph. Burty. — Exposition de  
Troyes, par M. Charles Blanc. — Faits divers.

### GRAVURES

Jeune Tambour de la République, d'après Raffet, dessiné par M. Bocourt,  
gravé par M. Sotain.

Raffet, d'après un buste de Feuchères, dessiné par M. Bocourt, gravé par  
M. Pannemaker.

Ordre du jour..., d'après Raffet, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Sotain.

Le Réveil, d'après Raffet, dessiné et gravé par les mêmes.

La Sainte Trinité, retable d'Albert Dürer, gravé par M. Léon Gaucherel, d'après  
un dessin de la collection de M. Fr. Reiset; eau-forte tirée hors texte.

Tête et figures de femmes, tirées du tableau de la confrérie du Puy-Notre-Dame,  
à Amiens, dessinées par M. Schloesser, gravées par M. Midderigh.

## RAFFET



Les écoles académiques ont reçu du ciel les dons les plus enviés : les gouvernements les respectent et leur font fête, le public les applaudit à cause de leur gravité apparente, et, alors même qu'elles se trompent, le succès leur reste fidèle. Mais si riches que les fasse le trésor accumulé des traditions dont elles ont la garde, elles sont pauvres en un point : elles n'ont pas le sens de l'histoire. Lorsqu'un adepte de ces écoles glorieuses prend le crayon ou le pinceau, le fantôme de l'idéal en-

seigné, le dogme rigoureux de l'orthodoxie, l'irrésistible tyrannie de l'habitude viennent arrêter sa main et s'interposer entre lui et les réalités contemporaines. S'il essaye de reproduire les scènes de la rue ou les drames du champ de bataille, il en altérera fatalement la physionomie ; il mêlera à sa représentation un élément étranger, car la vision dorée de la beauté absolue cachera à ses yeux cette beauté relative, qui donne au fait moderne, à l'événement d'aujourd'hui, leur précision et leur caractère.

Il en est ainsi en France depuis qu'il y a des écoles officielles. A l'heure où travaillent Lebrun et les décorateurs de Versailles, ce n'est pas dans leurs peintures pompeuses qu'il faut chercher l'histoire intime du temps ; elle est plus franchement écrite dans les petits maîtres qui, sans érudition, sans réminiscence, sans enflure, ont peint naïvement ce qu'ils



ont vu. Au siècle suivant, la vérité n'est pas davantage dans les œuvres des peintres à grand fracas, comme Antoine Coypel, Lemoine ou Carle Vanloo; elle est dans Watteau, dans Chardin, dans les graveurs à l'eau-forte, dans les humbles faiseurs de vignettes. Si, plus tard, David a fait œuvre d'historien, c'est le jour où, infidèle à son idéal, il peignit d'après nature, et sans songer au bas-relief antique, Marat expirant dans sa baignoire ensanglantée. Mais David semble avoir voulu se faire pardonner plus tard cette concession aux émotions du moment. N'écrivait-il pas à Gros — qui venait de peindre *Aboukir*, *Eylau*, *les Pyramides*, — de renoncer aux « sujets futiles » et aux « tableaux de circonstance? » Gros n'écouta qu'à demi ce sévère conseil. Mais il s'en faut de beaucoup que ce maître, si bien doué pourtant du côté de l'observation et du portrait, ait été toujours historique dans ses batailles impériales; loin de là, il a plus d'une fois mêlé aux formes vivantes la froide silhouette de la statue. En ce qui touche les peintres d'aujourd'hui, l'observation est plus évidente encore, et lorsque les curieux de l'avenir voudront apprendre l'histoire de ce temps, ce n'est pas dans les œuvres des académiques qu'ils iront chercher leurs preuves, mais bien dans celles de ces artistes plus modestes qui, sans emphase et sans mensonge, ont raconté du bout du crayon ou de la plume les choses que nous avons vues, et qui, en ne croyant peut-être faire que la chronique du moment, en ont bien souvent écrit l'histoire.

Raffet était de ceux-là. Le fait moderne l'a ému; il a senti la poésie des réalités contemporaines : par le talent et par le cœur, c'est un des nôtres. S'il eût voulu persévérer dans la voie où ses amis le poussèrent un instant, il eût pu faire, comme quelques-uns, de la grande peinture prétentieuse et vide, de la mythologie, du mensonge, car son organisation avait d'étranges richesses, des dons qu'il n'a peut-être pas tous montrés dans leur plénitude. Un instinct meilleur lui révéla le champ plus modeste en apparence où devait s'exercer son activité : il modéra son ambition, il diminua son rôle; il ne fut, pour ceux qui jugent vite, et qui peut-être jugent mal, qu'un dessinateur d'illustrations, qu'un lithographe épris des scènes militaires, qu'un touriste qui raconte ses voyages. Oui, sans doute, Raffet fut tout cela, mais il fut autre chose encore, et en étudiant ici, à notre loisir, ce noble talent que nous avons aimé toujours, nous essayerons d'indiquer quels services il a rendus à l'art.

Raffet, il faut le dire, eut des commencements difficiles et des hésitations de toutes sortes. Né à Paris le 1<sup>er</sup> mars 1804, il était, non pas le fils comme on l'a écrit, mais le neveu du commandant Raffet qui, placé à la tête d'un bataillon de la garde nationale en des jours difficiles, a sa

petite page dans l'histoire de la révolution<sup>1</sup>. Des temps plus calmes étant venus, l'oncle dut raconter bien souvent au neveu quelques-unes des scènes auxquelles il avait assisté, et semer dans son jeune esprit les germes d'une curiosité qui devait porter des fruits si précieux. Quant au père de Raffet, simple marchand obscurément occupé de quelque petit commerce, il n'avait pas pour son fils des ambitions bien hautes. Lorsque l'enfant eut douze ans, il le mit en apprentissage chez un tourneur. Raffet y resta jusqu'en 1823, travaillant comme un ouvrier de ses mains déjà adroites, mais visiblement préoccupé d'un autre rêve, et heureux toutes les fois qu'une course à faire dans le quartier lui permettait de s'arrêter devant les images qui, multipliées par un art nouveau, s'affichaient aux vitres des marchands. En ses dernières années d'apprentissage, il fréquenta une école gratuite de dessin, et il s'essaya bientôt à tracer, sur le premier papier venu, des croquis pleins de bon vouloir, mais aussi d'inexpérience. C'est alors qu'il rencontra M. Riban, peintre sur porcelaine, qui, augurant bien des dispositions du jeune ouvrier, lui apprit à manier le pinceau et lui confia du travail. Raffet y réussit sans peine, n'ayant, à vrai dire, d'autre défaut que d'être supérieur à la besogne dont il était chargé. M. Riban s'en aperçut : il connaissait Charlet ; il lui parla de son petit peintre sur porcelaine, et le lui envoya (1824). Charlet fut très-frappé des promesses que faisait ce jeune talent ; il accueillit Raffet, et lui mit entre les mains les instruments de sa gloire prochaine, le crayon et la pierre. L'initiation se fit en quelques jours : le futur artiste ne savait pas dessiner qu'il faisait déjà des lithographies.

L'influence que Charlet exerça sur Raffet ne devait pas être éternelle ; mais elle fut d'abord directe et frappante. Raffet a cru à son maître avec toutes ses convictions de débutant, et, pendant ses premières années, il a fait des Charlet de la meilleure foi du monde. Cette cohabitation avec l'habile dessinateur dura près de deux ans, période importante dans la vie de Raffet, qui se trouva dès lors entraîné vers cet art où le soldat, le gamin, la bonne d'enfant, l'invalidé tiennent tant de place, et composent, il faut bien le dire, un idéal insuffisant et un peu vulgaire. Raffet ne s'en aperçut pas tout de suite ; il apprenait chez son maître son métier de litho-

1. Au mois de mai 1793, Raffet commandait le bataillon de la section de la Butte des Moulins, et, mandé à la barre de la Convention, il eut le plaisir de s'entendre traiter d'aristocrate par Marat. En juin, il fut le concurrent d'Henriot aux élections pour la nomination du commandant général de la garde nationale. Il joua un rôle très-actif le 12 germinal an III, et, peu après, il fut nommé commandant temporaire de la place de Paris. Arrêté au 18 fructidor, il cessa dès lors de faire parler de lui.



graphe, le maniement de l'aquarelle, et beaucoup d'autres choses aussi que Charlet savait fort bien, quoi qu'il ait signé tant d'œuvres d'une gaieté banale et d'un esprit douteux. Mais un jour vint où Raffet voulut en savoir davantage, et, sans quitter Charlet, il commença, le 11 octobre 1824, à suivre les cours de l'École des Beaux-Arts, mêlant ainsi les contraires, dessinant le même jour le grognard qui allume sa pipe, et les classiques fureurs d'Ajax, fils de Télamon. Toutefois, entre ces influences opposées, Raffet penchait de préférence du côté où Charlet le poussait, et ses premières œuvres révèlent en lui un disciple des plus obéissants.

Il publia d'abord un recueil de scènes militaires (1825). Je n'éprouve aucune hésitation à le dire, ces premières planches sont très-faibles. Le crayon obéit mal à la main inexpérimentée; la coloration est pâle et sans accent, les intentions sont des réminiscences, les types sont d'une banalité parfaite. Peut-être — mais il faudrait beaucoup chercher — trouverait-on un peu d'expression, une fugitive étincelle dans quelques-unes des figures qui accompagnent *le Convoi du général Foy*; mais quels tâtonnements hasardeux, quelle candeur juvénile dans la série relative à l'histoire de Napoléon, lithographies qui datent pourtant de 1826 et de 1827! La première, celle qui a pour titre *les Prédilections de la famille Buonaparte*, celles aussi qui montrent le futur général à l'école de Brienne et au siège de Toulon, appartiennent moins à l'art qu'à la plus naïve imagerie. Dans *la Révolte du Caire*, dans quelques autres scènes de la campagne d'Égypte, les Turcs de Raffet sont de véritables Turcs de carnaval, et l'on ne peut aujourd'hui feuilleter ce recueil sans sourire. Lorsqu'il a revu, plus tard, ces planches mal venues, le vigoureux artiste a dû s'étonner de les avoir faites. *L'Histoire de Jean-Jean*, les pièces relatives à l'insurrection grecque ne sont pas meilleures. Mais nous ne voulons pas insister plus longtemps sur les débuts de Raffet. Quel peintre, à ses premières heures, n'a pas attaché son nom à des pages qu'il a voulu plus tard effacer de son œuvre? Raffet n'était qu'un écolier. Et, d'ailleurs, il fallait vivre, et Charlet ne lui avait-il pas enseigné, par son propre exemple, que si la peinture est une muse sévère qui ne prend pas toujours souci de ses amants, la lithographie est une ménagère prudente qui s'occupe plus prosaïquement des choses, et qui, de ses courses chez les éditeurs, revient rarement les mains vides?

Toutefois, en regardant de plus près ses premiers essais, Raffet comprit l'insuffisance de l'enseignement qui lui était donné, soit par Charlet, soit par l'École des Beaux-Arts elle-même. Il sentit s'éveiller en lui des instincts de peintre, et, curieux de se mesurer avec l'art suprême, il entra, en 1827, dans l'atelier de Gros. Dès lors il fait deux parts de sa vie :





BUSTE DE RAFFET

d'après Feuchère.

chez Gros, il étudie d'après le modèle vivant et d'après l'antique; il cherche du bout du pinceau des combinaisons de couleurs heureuses. Chez lui,—l'idéal étant d'abord soigneusement mis de côté,—il crayonne sur la pierre de faciles lithographies et parvient à conquérir ainsi, avec le pain quotidien, un commencement de renommée. C'était la mode alors de publier chaque année un album lithographique. Ce que faisait Charlet, Raffet le fit à son tour, et avec un succès dont les marchands d'estampes ont gardé le souvenir. Son premier album est daté de 1826 : il publia ainsi neuf ou dix de ces recueils annuels. Ces volumes, dont les feuilles aujourd'hui dispersées, commencent à devenir rares, contiennent des planches d'une valeur inégale, car c'est au moment où Raffet produisait d'une main si féconde, que son talent s'épure et s'élève peu à peu vers des régions supérieures. Il est évident pour nous que, dans l'évolution morale qui s'accomplissait en lui, le dessinateur de croquis populaires dut beaucoup au peintre épris des côtés sérieux de l'art. Les camarades de Raffet, ceux qui l'ont connu dans l'atelier de Gros, ont peut-être trop oublié quelles étaient alors les préoccupations, les tentatives du jeune artiste. Deux fois il a pris part au concours de l'École des Beaux-Arts; il ne réussit point, et cependant ses essais de peinture n'étaient pas inférieurs à ceux des concurrents qui ont obtenu les couronnes. Un des plus anciens amis de Raffet, M. Auguste Bry, a bien voulu nous montrer quelques-unes des esquisses qu'il faisait alors dans les courts loisirs que lui laissait son travail de lithographe. Le choix du type, je l'avoue, révèle une influence quelque peu académique; mais si l'individualité de l'artiste ne se manifeste pas encore dans le dessin, elle est déjà visible dans le coloris. Nous avons été surtout frappé d'une ébauche qui représente Romulus et Rémus recueillis par le berger Faustulus. C'est, on le voit, le sujet traité par Pierre de Cortone dans le tableau du Louvre. Raffet connaissait déjà son musée, et, dans la figure du berger qui remet à sa femme les deux enfants qu'il vient de trouver, il s'est souvenu du modèle qu'il avait sous les yeux. Mais, au point de vue du coloris, l'effort est plus original, et il est heureux. Les tons bleus du ciel, les carnations lumineuses et chaudes, les verts tendres du paysage composent un harmonieux accord, et l'on voit bien que le jeune camarade de tous les peintres qui devaient être les coloristes du lendemain ne perdait pas son temps dans l'atelier de Gros. Le portrait de M. Auguste Bry, qui date aussi de cette époque, est une œuvre énergique et largement exécutée. Il y avait évidemment dans Raffet l'étoffe d'un peintre; mais les qualités qu'il faisait paraître n'étaient pas de celles, il faut le croire, qui séduisaient alors les juges des concours académiques. Instruit par plus d'un mécompte, influencé par des



amis qui déjà voyaient clair dans son avenir, sollicité d'ailleurs par les éditeurs d'estampes et bientôt par les libraires, Raffet renonça aux lauriers de l'Académie, et l'événement prouva qu'il agissait sagement. Le temps devenait trop précieux pour le dépenser en luttes stériles, et, vraiment, il ne pouvait rester plus longtemps assis au banc des écoliers, celui qui, en tant de planches heureuses, avait déjà fait œuvre de maître.

C'est qu'en effet, dans ces albums un peu mêlés que Raffet publiait chaque année, il y avait mieux que des promesses. A feuilleter aujourd'hui ces recueils, si vivement marqués du cachet du temps où ils parurent, on peut se demander si c'était avec une sincérité bien parfaite que Raffet paraissait hésiter ainsi entre la comédie vulgaire et l'héroïque histoire, ou — telle serait ma conjecture personnelle — si le noble artiste, en mêlant de la sorte des motifs distingués à des croquis qui l'étaient si peu, ne subissait pas la dure loi de la mode. Qui sait si, pour faire passer un beau dessin plein de sentiment et de fougue, il ne croyait pas devoir lui donner pour passe-port une lithographie plus ou moins caricaturale, pâture offerte aux intelligences bourgeoises, aux esprits mal dégrossis dont Charlet avait fait l'éducation? Il est curieux de voir à quel point ces éléments divers alternent et se contrarient dans les premiers albums de Raffet. Qui le croirait? de ce crayon qui nous donnera plus tard les souvenirs du siège de Rome, Raffet a dessiné, lui aussi, le hussard embrassant la servante d'auberge, l'écolier faisant à son maître les plaisanteries du plus mauvais goût, le conscrit qui s'effraie au premier coup de feu, et le buveur au plus triste moment de son ivresse malsaine. Je ne veux rien dire de ces planches, reflet trop fidèle du style qu'on avait enseigné à Raffet, sinon que, peu sérieuses par l'inspiration et médiocrement comiques peut-être dans la banalité de leurs motifs, elles sont d'une exécution libre et sûre, et révèlent un lithographe d'une habileté rare. Dans la série de *Croquis pour l'amusement des enfants* (1829), le procédé est presque magistral. Et puis, Raffet a si bien compris que ces comédies du cabaret ou de la mansarde pouvaient ne pas être du goût de tout le monde! A côté de ces trivialités, il a placé la note sérieuse : *Secourez la vivandière*; *la Dernière Charrette*; *Ils Grognaient et le suivaient toujours*, et cette série de dessins empruntés aux guerres de la république, souvenirs où la gravité de la pensée se tempère par une ironie permise et qui représentent, avec un accent si fier, les soldats mal chaussés et sublimes des grandes luttes de 92.

Les compositions que Raffet a consacrées à ces héros d'un temps glorieux sont restées justement célèbres. La réputation naissante du maître leur doit son véritable essor. Nul qui ne les connaisse, et qui,

après s'en être d'abord amusé, n'en comprenne le sens grave et la grande leçon. Est-il besoin de rappeler à ceux qui nous lisent le dessin qui représente un groupe de soldats républicains plongés jusqu'aux genoux dans un marais et recevant de leur capitaine cette consolante parole : *Il est défendu de fumer, mais vous pouvez vous asseoir?* Et cet autre, dont on trouvera ici même une heureuse reproduction, et qui montre un représentant du peuple, cravaté et empanaché à la mode du temps, qui lit à sa petite troupe ce merveilleux ordre du jour : *Le bataillon de Loire-Inférieure s'étant bien comporté devant l'ennemi, il sera accordé à chaque homme une paire de sabots?* Et vraiment, c'était bien le moins qu'on pût leur donner à ces vaillants marcheurs qui avaient déjà fait un si beau chemin dans le monde et qui devaient encore, en tant d'endroits fameux, marquer le sol d'une empreinte éternelle. Raffet sans doute se moque un peu de ses héros, mais si doucement, qu'on lui pardonne sa moquerie. D'ailleurs, sans parler de l'esprit, il y a dans l'attitude de ces soldats tant de patience et de dévouement, tant de fierté et de franchise ! C'est de la comédie, si l'on veut, mais de la comédie héroïque, et vous y reconnaîtrez aussi un véritable sentiment de l'histoire, ou plutôt une sorte de divination rétrospective, car Raffet n'avait pas vu les victorieux du bataillon de Loire-Inférieure ; et qui niera qu'il les ait peints au vrai ?

Nul doute que, dans le travail qui s'opérait dans l'esprit de Raffet, l'étude de la réalité vivante n'ait puissamment contribué à donner à son crayon plus de précision et de gravité. Dès sa première enfance, il avait admiré les soldats. Le bruit du tambour, qui a pu paraître importun aux rêveurs, était pour lui comme une musique enivrante. Il aimait le murmure du vent qui fait frémir la soie des drapeaux ; l'étincelle que le soleil allume au bout des baïonnettes mouvantes ; le trépignement rythmé des infanteries en marche, et ces grandes harmonies que produisent, dans les régiments alignés, la symétrie des attitudes, l'équivalence des formes, la parité des couleurs. Il résolut de bonne heure d'être un peintre de soldats, un chanteur de victoires, et, avant de raconter des batailles, il voulut connaître de près la grande muse de la guerre — la mort. C'est alors qu'il fit d'après nature ces études qu'on a pu voir récemment à sa vente, et qui, par leur exécution tant de fois répétée, disent assez quelle était sa conscience, quel était l'acharnement de son laborieux esprit. Il obtint que la tête d'un jeune soldat, mort à l'hôpital, lui fût confiée ; il s'enferma avec ce livide trésor, et là, seul devant cette chose sans nom, il essaya, à dix reprises différentes, d'en reproduire le rictus funèbre, les pâleurs étranges, le mystère douloureux. Ainsi font les chercheurs, ainsi font les forts. Raffet, en ce dur travail, sentit couler dans sa veine





ORDRE DU JOUR

un peu du sang qui avait bouillonné dans celle de Géricault. Historien de batailles, il avait voulu apprendre à « tuer son homme : » dès ce jour-là, il le sut.

Mais l'étude du cadavre n'en disait pas encore assez à son ardent esprit. Il lui fallait voir les grands spectacles de la lutte, il fallait qu'il les admirât, dans l'accès de leur fièvre inspirée, ces soldats qu'il aimait tant. En 1832, il eut la curiosité, instructive pour tous et surtout pour un artiste tel que lui, d'assister au siège d'Anvers. Il y fit beaucoup de croquis, et il en rapporta de nombreux souvenirs qu'il utilisa l'année suivante. La série des lithographies relatives à la prise d'Anvers ne fut exposée qu'au Salon de 1835, une des rares expositions où le nom de Raffet ait figuré au livret. Le succès fut, non pas populaire (Raffet ne l'a jamais été autant qu'on l'a dit), mais, du moins, il fut digne de sa tentative. Ces dessins impressionnèrent vivement les juges délicats et montrèrent bien que l'artiste émancipé s'éloignait, de plus en plus, des régions vulgaires où l'autorité de l'exemple et l'inintelligence du public l'avaient un moment retenu. A partir de cette époque, en effet, il sent sa force et voit clairement le but. La *Batterie de brèche*, les *Français prenant possession de la Tête de Flandre*, la *Lunette Saint-Laurent*, sont des compositions d'une vérité parfaite, d'une exécution savante où les noirs et les blancs contrastent dans une charmante harmonie : ce sont, à bien dire, de larges tableaux pleins d'air et de lumière, où le ciel, les eaux, le paysage enfin s'associent au drame humain et le complètent.

Dès ce moment, le crayon de Raffet, s'affermissant par le succès même, n'a plus connu les défaillances. Une nouvelle veine vint bientôt s'ajouter au riche filon qu'il exploitait. La librairie illustrée essayait alors ses premières publications. Elle ne fit que son devoir en songeant à cette main habile et toujours prête au travail. Les *Douze journées de la Révolution*, *Napoléon en Égypte*, la *Némésis* s'enrichirent des inspirations de Raffet, et ces livres, plusieurs fois réimprimés, accrurent la réputation de l'artiste. Chacun connaît les vignettes dont il les illustra : la seule chose que nous ayons à rappeler à ce propos, c'est que ses croquis n'ont pas toujours été bien traduits, et que les graveurs chargés de les interpréter ont plus d'une fois altéré le caractère de ses types. Mais le Raffet que nous connaissons se retrouve dans l'heureux agencement des groupes, dans la clarté précise des mouvements militaires, dans ces scènes d'insurrection si tumultueusement emmêlées, et surtout dans la figure allégorique qui, au frontispice de la *Némésis*, chevauche, rapide, exaltée, vengeresse, tandis qu'au plus haut du ciel les âmes altérées d'idéal suivent dans son vol une apparition radieuse. Ici, Raffet se présente à nous avec un caractère



nouveau : le domaine étroit de la réalité ne lui suffit plus ; il entre dans le palais diaphane qu'habite l'allégorie, et sans ressembler en quoi que ce soit aux académiques, avec lesquels il a pour toujours cessé de s'entendre, il joue ingénieusement avec de transparents symboles, et, toujours peintre, il se place à côté des poètes.

Ces instincts secrets de poésie, ce besoin de rêver éveillé se manifestèrent bientôt dans une composition où la réalité des apparences se combine avec le fantastique de la donnée, et qui, dans les tentatives de l'art moderne, n'avait pas encore eu de précédents. Je veux parler de la *Grande Revue*, publiée pour la première fois dans l'album lithographique de 1836. Un poète allemand, Sedlitz, avait eu cette idée, vraiment originale et dramatique, de ressusciter pour un instant tous les morts des batailles impériales, et de les faire passer en revue par leur général, mort comme eux et comme eux sorti de la tombe pour présider à cette réunion de fantômes. Mais ce que le poète n'avait qu'entrevu, le crayon de Raffet nous l'a montré dans sa fantasque évidence. Il n'a pris à Sedlitz que son idée : la mise en scène, la composition, les détails lui appartiennent, et il a réussi cette fois d'une façon surprenante dans ce jeu toujours plein de périls qui consiste à transposer d'un art dans un autre une création de la fantaisie. La *Grande Revue* est une des meilleures pages de l'œuvre de Raffet. Un souffle puissant anime tous ces soldats qui se sont réveillés de leur long sommeil pour comparaître devant « César décédé ; » chacun d'eux a conservé dans la mort sa personnalité première ; ils se souviennent, ils savent qu'ils ont péri pour complaire à leur maître, et ils lui obéissent encore. Et sous le rayon pâle d'une lune voilée à demi, les armes ressaisies par des milliers de mains glacées, font retentir la terre d'un bruit sec, les escadrons s'organisent, le défilé commence, les chevaux, à l'œil flamboyant, aux crinières échevelées, précipitent leur course folle, et bientôt la funèbre vision aura disparu pour rentrer dans l'éternelle nuit.

Ce sujet avait séduit Raffet, il lui était devenu cher, il obséda longtemps son esprit, et se présenta souvent à sa pensée sous des formes améliorées ou différentes. Raffet ne résista pas à la séduction : bien des années après, en 1842, lorsqu'il était tout à fait mûr, il revint par un chemin détourné à l'idée qui le tourmentait et il dessina alors, non la funèbre revue passée par l'empereur aux Champs-Élysées, mais les soldats qui, réveillés par le tambour dans leurs fosses obscures, émergent brusquement de leur tombe pour figurer une dernière fois au rendez-vous où il les appelle. Cette composition, très-belle assurément et très-dramatique, est bien supérieure à la *Grande Revue* par la vigueur de l'exécution, la beauté des physionomies, l'énergique accentuation des détails ;

mais elle ne la vaut pas — c'est notre humble avis — sous le rapport de la poésie et du mystère. Les soldats du *Réveil* sont plutôt des morts que des ombres; on les voit trop bien; les intentions sont trop visiblement écrites. L'effet général est pourtant saisissant et grave, et Raffet a prouvé une fois de plus que, dans les natures viriles, le sens exact de l'observation et de l'analyse n'exclut nullement le sentiment de la poésie et les libres créations du rêve.

Des efforts si intéressants et si dignes d'être applaudis avaient conquis à Raffet les chaleureuses sympathies d'un public qui n'était pas très-nombreux encore, mais qui appréciait à son exacte valeur le mérite de son savant crayon. Au premier rang des admirateurs de Raffet était M. le prince Demidoff. Comment le peintre et le grand seigneur se connurent, comment ils projetèrent de faire ensemble un long voyage, nous ne le savons pas; car, à vrai dire, nous ne connaissons guère de Raffet que ce qu'a pu nous apprendre une étude attentive de son œuvre. Quoi qu'il en soit, le prince et l'artiste n'eurent pas grand'peine à s'entendre. La Russie méridionale, les Principautés danubiennes, la Crimée et les bords de la mer Noire, telles étaient les régions qu'on devait explorer de concert. Et bientôt les deux voyageurs sont en route. Après avoir quitté la Hongrie au mois de juillet 1837, ils suivent les rives du Danube, ils traversent la Moldavie et la Valachie; en octobre, ils sont en Crimée; quelques jours après ils s'arrêtent à Smyrne. Dans le cours de ce long voyage, Raffet, émerveillé des spectacles nouveaux qui frappaient ses yeux, eut constamment le crayon à la main. Chaque jour, il faisait un dessin, et souvent plusieurs. Tantôt c'étaient de simples croquis à la pierre noire ou à la mine de plomb, tantôt des aquarelles largement lavées et traitées avec une telle sûreté de pinceau que, malgré la rapidité de l'exécution, elles fixaient avec une précision parfaite les traits généraux du site dont Raffet voulait conserver le souvenir. Ces feuilles volantes ont servi de thème à ce beau recueil de planches lithographiées que l'artiste exécuta après son retour à Paris, et qui, à partir de 1838, l'occupèrent presque pendant dix ans. Qui de nous n'a feuilleté d'une main charmée ce livre heureux du *Voyage dans la Russie méridionale*? Qui ne se rappelle le *Passage du Bonséo*, le *Forgeron Tsigane*, la *Famille tatare en voyage* (un chef-d'œuvre!), les *Recrues turques*, les *Tatares sortant d'une mosquée*, et tant d'autres scènes de mœurs du plus frappant aspect, tant d'autres paysages éloquentes pour nous, Balaklava et ses collines, Kertsch et son marché, Sévastopol et sa rade bientôt fameuse? Raffet a apporté dans l'exécution de ces beaux dessins, un goût des plus rares et un merveilleux sentiment des questions de race, de costumes, de vie sociale. Ce précieux





LE RÉVEIL

instinct ethnologique est même un des caractères les plus certains de son talent. Raffet possède au plus haut point la notion de la couleur locale, et, bien qu'en dessinant sur la pierre lithographique, il n'ait à sa disposition que du noir et du blanc, il donne à ses figures, relativement aux tonalités plus discrètes du paysage, un relief qui est la joie et l'illumination du regard. C'est qu'il voit bien; c'est qu'aucun préjugé d'école ne vient s'interposer entre la nature et lui. Aussi a-t-il la fidélité d'un miroir — d'un miroir qui pense. Le voyage de Raffet, étudié pendant une heure, en apprend plus sur ces régions lointaines que la lecture des livres les plus compendieusement élaborés. Privilège heureux de l'art! Où un volume dirait si peu, il suffit d'une image, et l'on est compris, même des enfants et des simples!

Lorsque Raffet revint en France, il trouva les esprits fort occupés de nos dernières batailles d'Afrique. Il connaissait parfaitement la question, s'en étant déjà mêlé lui-même dès l'année précédente, par la publication d'une série de lithographies qu'on avait fort remarquées. Il intervint de nouveau, et, tout en continuant à mettre en ordre les souvenirs de son voyage en Crimée, il reprit au point où il l'avait laissée l'histoire de notre expédition à Constantine. Il raconta le siège et la prise de cette ville dans une suite de douze sujets qui sont au nombre des meilleurs de son œuvre (1838). Une animation, un entrain extraordinaire éclatent dans ces compositions. Raffet n'avait pas vu le pays (il ne le connut que plus tard), mais il le devina. Pour les figures, elles sont parfaites; car, parmi tous ceux qui ont raconté les mêmes épisodes, nul n'a rendu aussi bien que lui le fourmillement confus des armées, le désordre de l'assaut; nul n'a aussi bien compris que la poésie, en s'ajoutant aux réalités de l'histoire, élève à la dignité de l'art des scènes qui, dépourvues de cet élément, ne seraient que les pages d'une chronique sèche et sans chaleur.

D'autres planches se rattachent au même ordre de faits; le *Combat d'Oued-Alleg* (1840), le *Drapeau du 17<sup>e</sup> léger* (1841) et plusieurs autres compositions de la même série, sont assez connus pour qu'il suffise de les citer. Nous plaçons hardiment le *Combat d'Oued-Alleg* à côté des plus belles peintures de batailles qu'on ait jamais faites en France. Le procédé des écoles traditionnelles, déplorable en ce point, comme en tant d'autres, consiste, on le sait, à grouper au premier plan un certain nombre de soldats qui s'égorgeant ou meurent en ouvrant de grands yeux effarés, un général qui déploie sur un tambour une carte de géographie, ou un chirurgien sentimental qui panse un blessé, toutes choses de l'intérêt le plus palpitant et qui, pendant bien des années encore, extasieront les cœurs naïfs; au fond, une épaisse fumée et un certain nombre de baïon-



nettes étincelantes représentent les armées aux prises; si bien que ces batailles académiques, où l'on voit tout, excepté la bataille elle-même, ressemblent un peu à ces tragédies de l'ancien régime où les actions les plus importantes s'accomplissent dans la coulisse ou pendant les entr'actes. Raffet eut toujours en dédain cette méthode, qui est à l'art sincère ce que la lâcheté est à la vaillance, ce que l'escamotage est à l'honnêteté. Il s'était dit que dans ces grands conflits où les nations se ruent les unes contre les autres pour un principe, pour une ambition, pour un malentendu, dans ces luttes collectives qui changent les peuples en éléments inconscients du souffle qui les agite, les épisodes se perdent et disparaissent dans l'action des masses; les individus sont noyés dans le flot vivant des foules bouillonnantes. Il savait aussi que l'effet ne peut être réel sur le spectateur, qu'autant que l'homme conserve dans le paysage sa valeur, sa proportion relative, et il n'a jamais manqué à cette loi. Chez lui, la symétrie des mouvements individuels donne les grands mouvements d'ensemble, et, dans ses compositions émouvantes, tout est combiné en vue de l'effet général. Que si cependant vous vouliez entrer dans l'examen du détail, vous auriez cette surprise et ce plaisir de voir que chaque soldat a sa physionomie distincte, et que, pareil à son voisin par l'uniforme et la mimique réglementaire qui font de lui un ressort dans un mécanisme compliqué, il en diffère pourtant par mille particularités de race et de caractère, qui en font un individu, un esprit, une âme.

Quand on songe à tant de qualités heureuses, on se prend à regretter qu'au lieu de les disperser dans mille feuilles légères, Raffet n'ait pas concentré son effort dans quelque œuvre définitive où il aurait mis tout son talent et tout son cœur. Hélas! Versailles n'a pas un Raffet! Lorsque tant d'autres y ont laissé leurs petites anecdotes, il ne lui a pas été donné d'y écrire sa page d'histoire. Aquarelliste, dessinateur, et peintre au besoin, il eût dit au vrai bien des faits glorieux que des pinceaux, malheureusement plus aimés de la foule, ont diminués en les racontant. Mais nous ne croyons pas que l'administration des beaux-arts sous Louis-Philippe ait été véritablement coupable en ceci. On avait pensé à Raffet, on lui avait demandé une œuvre de sa main, et pendant longtemps il a pu dire à ses amis: « Quand j'aurai fini cette lithographie, je commencerai mon tableau pour Versailles. » Mais, la planche achevée, il en fallait entreprendre une autre; l'artiste partait pour Vienne ou pour Florence, et le tableau n'a jamais été peint. Si bien que nos collections nationales ne possèdent rien de Raffet. Le duc d'Orléans, il est vrai, fut plus heureux que le roi; mais le livre que Raffet fit pour le prince, le *Journal de*

*l'Expédition des Portes-de-Fer*, n'a été tiré qu'à un petit nombre d'exemplaires, et, distribué seulement à des amis, il est à peine connu du public. Charles Nodier en a rédigé le texte d'après les notes du duc d'Orléans; Raffet, Dauzats et Decamps en ont illustré les pages d'une foule de vignettes précises, élégantes, dramatiques. Raffet, pour sa part, a fait quatre-vingt-douze dessins, et, comme il en surveillait lui-même la reproduction, c'est dans ce livre qu'il faudra chercher plus tard les meilleures inspirations de la gravure sur bois à cette époque. Au lendemain de cette œuvre considérable, on put croire qu'une récompense depuis longtemps méritée par Raffet allait lui être accordée; mais la croix de la Légion d'honneur, sollicitée pour lui par des amitiés illustres, lui fut refusée, et ce ne fut qu'en 1849, sous le directorat de M. Charles Blanc, que l'administration, honteuse d'un si injuste oubli, acquitta envers Raffet la dette de la France.

Lorsque cette récompense inattendue lui parvint, Raffet était à Rome, attentif aux travaux du siège dont il devait raconter plus tard les péripéties, et remplissant ses cartons de notes et de croquis de toutes sortes. Cette longue année 1849, si pleine d'événements pour l'Europe, fut pour lui très-laborieuse et très-féconde. Il avait passé une partie de l'hiver en Belgique, et l'on a vu à sa vente des dessins qu'il avait faits à Bruxelles et à Liège. Puis, lorsque le canon eut commencé à prendre la parole en Italie, il y était accouru en toute hâte. Il étudia avec le crayon du dessinateur ou avec le pinceau de l'aquarelliste les types des soldats de Garibaldi et des Suisses de la garde papale, les uniformes des Autrichiens, des Français, des Piémontais, et mêlant la grâce à l'énergie, il peignit, avec leurs couleurs éclatantes et vives, les beaux costumes des femmes des environs de Naples et de la campagne romaine. C'est alors qu'il fit cette splendide aquarelle du *Champ de bataille de Novare*, lugubre page où l'émotion de l'homme se combine avec le talent de l'artiste. C'est l'heure où, le soir étant venu, le combat ayant cessé, chacun vient reconnaître ses morts pour les enterrer sans cérémonie et sans prière. Les cadavres des Autrichiens encore revêtus de leurs blancs uniformes sont traînés avec des cordes; chaque soldat se change en fossoyeur, et ce douloureux travail s'accomplit en silence, dans un paysage attristé, sous le ciel voilé de l'Italie en deuil. L'effet est saisissant et sinistre, et c'est là un chef-d'œuvre encore.

Après la bataille de Novare, après le siège de Rome, Raffet partagea son temps entre la France, où grandissait sa jeune famille, et le palais de San Donato où le prince Demidoff lui réservait toujours la meilleure place, celle de l'ami. Leur expédition dans la Russie méridionale avait



trop bien réussi, pour qu'ils ne songeassent pas à faire ensemble une excursion nouvelle. Cette fois, ce fut vers l'Espagne que les deux voyageurs se dirigèrent (1853). Raffet a rapporté de cette promenade des dessins nombreux et charmants, mais le public n'a pas été appelé à les juger. Deux planches seulement ont été préparées, et la mort du regrettable artiste laisse inachevée une œuvre qui aurait été aussi brillante pour le moins que le voyage en Crimée. Car, il n'y a pas à en douter, le talent de Raffet allait toujours grandissant et chaque jour était marqué pour lui par un progrès nouveau. Est-il besoin de le dire à ceux qui ont admiré les dessins de l'expédition de Rome? Qui ne connaît ce groupe de soldats *Prêts à partir pour la ville éternelle*, les vives effigies que l'artiste a poétisées dans le *Dévouement du clergé romain*, et ces autres planches qui représentent jour par jour, heure par heure, les événements du siège, images aussi vraies pour l'officier d'artillerie que pour l'homme de goût, et qui émeuvent par le pittoresque des dispositions scéniques comme par la largeur d'un sentiment simple et grandiose.

Et lorsque nous admirions au Salon de 1859 les premiers feuillets de ce beau livre, nous étions bien loin de nous attendre à ce que l'artiste qui les avait tracés dût sitôt être arraché à son œuvre interrompue. Raffet était si jeune encore; il s'associait avec un si vif intérêt de cœur aux événements qui s'accomplissaient en Italie, et dont il eût été, mieux que personne, l'historien fidèle et inspiré! Ce qu'il pensait de nos dernières batailles et de la Lombardie délivrée, il l'a dit dans une aquarelle, qui appartient à M. Auguste Bry et qui, datée du 6 août 1859, est comme le testament de sa vie d'artiste. Pas un personnage, pas une figure humaine, dans cette composition où des drapeaux déployés occupent seuls la scène. Au milieu d'un vaste paysage, plaine verte dans laquelle les lauriers de l'allégorie s'emmêlent aux hautes herbes des prairies lombardes, flottent, en confondant leurs plis fraternels, les vieux drapeaux de la première campagne d'Italie, et les jeunes étendards où se lisent en lettres d'or les noms des victoires nouvelles. Raffet a pris soin d'exprimer lui-même sa pensée dans les quelques mots dont il a accompagné ce dessin; la précaution était inutile, car, à voir ces drapeaux, on sent bien que ce n'est pas le vent qui les agite; mais une sorte de frémissement de joie; et ne semble-t-il pas, en effet, que ces lambeaux d'étoffe aient une âme intelligente? Ces drapeaux, qui échangent ainsi un baiser victorieux, auraient été comme le frontispice symbolique de l'histoire qu'il aurait voulu écrire.

Il eut à peine le temps d'y penser, partagé qu'il était entre tant d'œuvres entreprises à la fois, le *Siège de Rome* à finir, le *Voyage en*

*Espagne* à continuer, et plusieurs autres beaux projets qui s'ébauchaient vaguement dans son imagination inépuisable. Mais cette vie, si chère à l'art, marchait, sans que nul y songeât, vers un dénoûment fatal. Raffet passa sur les grandes routes la fin de l'année 1859 : il était à Trieste, le 22 décembre; le 13 janvier suivant, il arrivait à Paris, il restait quelques jours auprès de sa femme et de ses enfants, et confiait à ses amis ses projets de travaux, ses rêves commencés. Le 9 février, il partit pour l'Italie où il allait rejoindre à Florence M. le prince Demidoff. Au milieu du rude hiver dont on se souvient, il traversa le mont Cenis et ses neiges. Deux jours après, en arrivant à Gênes, il tomba malade : le 16 février, vers le soir, il était mort.

Le grand artiste, si brusquement arrêté en chemin, laisse une œuvre considérable<sup>1</sup>. Les quelques dessins que nous avons cités ne peuvent donner qu'une idée imparfaite du travail surhumain accompli par Raffet. A ses vigoureuses lithographies, à ses trop rares eaux-fortes, à ses mille croquis à la plume, au crayon, à l'aquarelle, il faut ajouter le nombre, ignoré de l'artiste lui-même, des vignettes qu'il a faites pour l'illustration de livres, souvent peu dignes de cet honneur. Il a enrichi de ses dessins *l'Histoire de Napoléon*, de M. de Norvins, éditée en 1839, et, n'eût-il crayonné dans les pages que ces têtes de chapitre, il aurait conquis un rang élevé dans son art, tant il y a d'esprit pittoresque, de sentiment, de couleur, dans ces compositions charmantes. Il a dessiné d'un crayon facile, mais toujours rigoureusement exact, les vingt-quatre petites planches du traité du capitaine Chatin sur *l'Escrime à la baïonnette* (1854). Il a illustré encore *l'Histoire de la Révolution* de Thiers et celle de Louis Blanc, les œuvres de Chateaubriand et de Walter-Scott, *l'Histoire d'Espagne* de Charles Romey, les chansons de Béranger et même les romans de Paul de Kock, et c'est là peut-être le seul reproche que j'adresserai au cher artiste, car son talent a dérogé le jour où il a marié son rare esprit à une prose si peu digne d'être illustrée par un si vif crayon. A propos de tous ces livres, il nous faut dire aussi, et non sans tristesse, que les dessins que Raffet a composés pour la gravure sont en général inférieurs aux libres croquis qu'il a faits pour lui et en vue de complaire à son propre idéal. On l'a bien vu lors de l'exposition de ses

1. Il nous eût été impossible, on le comprend, d'essayer de donner ici une liste, même incomplète, des œuvres de Raffet. Mais ce que nous n'avons pas voulu tenter, un autre l'accomplira. Un des plus constants amis de Raffet, M. H. Giacomelli, a réuni toutes les productions de l'éminent artiste que regrette l'école moderne, et bientôt sans doute il nous en donnera, avec l'autorité que lui confèrent une longue amitié et une étude plus longue encore, le catalogue définitif et complet.



œuvres récemment organisée par M. Furne. Obligé d'indiquer nettement sa pensée au graveur qui, — il avait ses raisons pour le craindre, — pouvait n'être pas toujours intelligent, Raffet s'est vu contraint de tout souligner et de tout dire, et quelques-unes des aquarelles qu'il a faites dans ce genre ont de la pauvreté et de la maigreur. Sous ce rapport, le noble artiste a dû souffrir de se diminuer ainsi; il a dû, bien des fois, maudire les exigences des libraires et le goût absurde du public. Aussi faut-il l'étudier dans la liberté de ses allures, dans les franchises de son crayon souverain. Il est fâcheux encore, pour terminer ici le chapitre des regrets, que Raffet, occupé ailleurs, n'ait pas abordé courageusement la peinture à l'huile vers laquelle l'entraînaient toutes ses aptitudes. Il eût, nous n'en doutons pas, fait des tableaux vigoureux, colorés, charmants. Mais à quoi bon multiplier aujourd'hui les plaintes stériles? Que demander de plus à un artiste qui nous a donné le *Voyage dans la Russie méridionale*, le *Siège d'Anvers*, la *Retraite de Constantine*, la *Grande revue*, l'*Expédition de Rome* et tant d'autres lithographies, tant d'autres aquarelles exquises par l'exécution, émouvantes par le sentiment! En songeant à cette profusion d'œuvres délicates ou viriles, je m'assure que le nom de Raffet, si grand qu'il soit déjà, doit grandir encore. Heureux maître! il a été fécond, il a été tendre, il a été brave! Dessinateur impeccable, il a, dans ses souvenirs de voyages, la divination des races, la notion du type, le sens intime de la géographie locale. Dans ses croquis militaires, il allie la réalité à l'héroïsme, et son œuvre, où l'on viendra plus tard apprendre ce que furent les soldats de notre temps, a réconcilié la poésie avec l'histoire.

PAUL MANTZ.

ÉCOLE ALLEMANDE

## ALBERT DÜRER

SA VIE ET SES ŒUVRES

### II

PEINTURES ET DESSINS

Les peintures d'Albert Dürer sont assez rares, bien qu'il y ait peu de musées en Europe qui ne prétendent en posséder, la coutume étant d'attribuer à cet artiste éminent toutes les toiles qui rappellent le style allemand du xvi<sup>e</sup> siècle. Nous n'avons point vu tous les tableaux qui sont donnés à Albert Dürer ; aussi ne pensons-nous point à dresser un catalogue complet de ses œuvres peintes, mais seulement à parler de plusieurs parmi celles que nous avons rencontrées dans nos voyages, qui marquent un progrès dans la voie suivie par ce grand maître.

La plus ancienne peinture authentique d'Albert Dürer qui soit connue, est le portrait qu'il fit de son père, et que la Pinacothèque de Munich possède. Sur ce panneau, on lit cette précieuse inscription : *J'ai peint ceci d'après la personne de mon père, lorsqu'il avait soixante-dix ans. Albert Dürer l'aîné.* Puis suivent le monogramme et la date, 1497. L'année suivante, il fit son propre portrait conservé dans la Galerie de Florence, et que les gravures de Hollar et d'Édelinck ont fait connaître ; mais ce qu'on ne sait pas aussi généralement, c'est qu'il en existe, à Madrid, une répétition fort remarquable datée également de 1498, et qui semble être un original. Ses portraits, comme ses tableaux de cette époque, sont d'un aspect triste et monotone, causé par le poli de la peinture qui ne laisse voir aucune touche, et l'uniformité des teintes dans un ton bistré. Plus tard,



son séjour à Venise, la vue des tableaux des grands coloristes Giorgion et Titien, lui enseignèrent le parti qu'on pouvait tirer de la couleur. Sans modifier son style, Albert Dürer profita de leurs enseignements : c'est ce qui arrive toujours aux hommes de génie. Les tableaux qu'il exécuta après son séjour dans la ville des lagunes, sont d'une couleur intense qui rappelle la chaleur des toiles vénitiennes, dont il ne sut pas cependant s'approprier la touche grasse et large, ainsi que l'harmonieux clair-obscur.

Son *Adoration des Mages* (datée : Florence, 1509), son *Martyre des dix mille Chrétiens ordonné par Sapor*, qui est à Vienne, sont des exemples de ce que nous avançons. Dans ce dernier, les chrétiens, dépouillés de leurs vêtements, gravissent une montagne escarpée du haut de laquelle, par les ordres cruels de Sapor, ils sont précipités. Ainsi que dans tous les tableaux qu'il affectionnait plus particulièrement, suivant toute apparence, il s'y est représenté, avec son ami Pirckheimer, tenant une banderole à la main sur laquelle est écrite l'inscription suivante : *Iste faciebat anno Domini Albertus Dürer Alemanus*. Cette composition offre des beautés de détails fort remarquables, mais ne produit pas l'émotion que devrait éveiller en nous la vue d'une semblable scène. Le manque d'ensemble, le soin trop grand donné aux détails, sont probablement cause de la froideur dans laquelle cette toile nous laisse. Malgré la multiplicité des figures, malgré la minutie de l'exécution, ce tableau ne lui coûta qu'un an de travail, car dès l'année précédente, 1507, on en possède la première pensée. Albert Dürer l'avait tracée à la plume sur du papier. Le comte de Caylus, à qui appartenait ce dessin, le grava; à la vente de cet amateur, le dessin fut acheté par le comte de Tessin, de chez qui il sortit pour entrer dans la collection du prince royal de Suède. Quant au tableau, il fut exécuté pour le duc Frédéric de Saxe. Il resta dans cette famille jusque sous le prince Albert, qui, suivant l'auteur du livre intitulé *Il Figino*, page 250, en fit présent au cardinal de Granvelle. Cette Éminence, suivant toute probabilité, l'offrit à son tour à l'empereur son maître, et c'est ainsi qu'il est entré dans la collection impériale du Belvédère, où on l'admirait déjà du temps de Mariette.

Le tableau de la *Sainte Trinité*, qu'il exécuta en 1511, est de beaucoup supérieur à la toile précédente. Si les détails, traités encore avec trop de soin, nuisent à l'ensemble et lui donnent trop l'aspect d'une grande miniature, la composition en est cependant plus rassemblée que dans le *Martyre des dix mille*, la couleur plus riche et plus brillante; enfin cette peinture est la plus belle que son pinceau ait produite à cette époque.

Dieu le Père porte entre ses bras le Christ mort attaché à la croix. Au-dessus, l'Esprit saint plane sous la forme d'une colombe; des anges soutiennent le manteau de Dieu le Père, et portent les instruments de la Passion. D'un côté, la cohorte des femmes martyres conduite par la Vierge; de l'autre, les prophètes et les patriarches, ayant à leur tête saint Jean-Baptiste, composent la cour céleste. Au-dessous, les bienheureux des deux sexes et de toutes les conditions sont portés sur les nues, et célèbrent les vertus du Tout-Puissant. Un beau paysage, baigné par une large rivière, occupe le bas de la toile. Albert Dürer s'est représenté à droite, sur la terre, soutenant une tablette sur laquelle on lit : *Albertus Dürer Moricus faciebat anno a Virginis partu 1511.*

Dürer resta longtemps à finir cette toile, qu'il exécuta pour une des églises de Nuremberg, d'où elle fut enlevée pour être transportée à Prague, et plus tard au Belvédère, à Vienne. Dès 1508, il en avait imaginé la composition, ainsi que le prouve le superbe dessin à la plume lavé de couleurs, qui orne la riche collection de M. F. Reiset, conservateur du musée du Louvre. Ce dessin est d'autant plus précieux qu'il nous fait connaître la composition complète du superbe retable, tel qu'Albert Dürer l'avait conçu en son entier; car le tableau de Vienne ne comprend que le panneau principal, le cadre et la peinture supérieure n'ayant jamais été exécutés, du moins que nous sachions.

Deux fortes colonnes devaient encadrer la composition et supporter une frise chargée de sculpture et surmontée d'une seconde peinture cintrée par le haut et représentant Dieu le Fils, juge suprême de l'humanité, en faveur de laquelle la Vierge et saint Jean-Baptiste intercèdent. Tout en haut, un ange porte la croix du Christ, et, sur la corniche du fronton, deux autres sonnent la trompette du jugement dernier. La frise<sup>1</sup> représente d'un côté saint Pierre couvert des vêtements sacerdotaux; il est porteur de la clef du paradis, et conduit les élus au séjour des bienheureux; de l'autre côté, Satan entraîne dans la gueule béante de l'enfer les maudits, parmi lesquels figurent ces papes, ces cardinaux et ces moines contre lesquels Luther allait élever la voix. Des oiseaux et des fleurs ornent les deux plinthes du bas, au milieu de l'une desquelles on remarque le monogramme et la date 1508 tracés entre deux écussons destinés probablement à contenir les armes des donataires. Nous espérons que la révélation de ce dessin éveillera, chez les personnes prépo-

1. Cette frise et la peinture supérieure se retrouvent dans un des bois qu'Albert Dürer dessina pour la *Petite Passion*. Cette estampe est décrite dans Bartsch sous le numéro 52.



sées à la garde de l'œuvre d'Albert Dürer, le désir d'encadrer d'après son projet, le tableau du grand maître.

Albert Dürer, malgré l'admiration dont il était l'objet, ne se croyait point arrivé au sommet de l'échelle de l'art; il cherchait toujours à agrandir son style, et les plus belles créations de son pinceau sont aussi les dernières qui en sortirent. Rien n'égale, en effet, dans son œuvre, les deux panneaux sur lesquels il a représenté les apôtres saint Jean et saint Pierre, saint Marc et saint Paul. Ces peintures, qu'il offrit à sa ville pour que ses concitoyens conservassent le souvenir de sa carrière d'artiste; ces peintures, mises en regard du *Martyre des dix mille Chrétiens* ou de *la Trinité*, montrent la progression ascendante suivie par Albert Dürer. Dans ces panneaux, on ne retrouve plus les minuties de composition et d'exécution que nous avons signalées dans les œuvres précédentes, et de telles peintures sont vraiment dignes des plus grands maîtres de l'Italie. Ces personnages calmes et réfléchis, ou superbes et violents, que revêtent de longues tuniques aux plis magnifiques, résument en eux toute l'humanité, dont ils représentent les quatre grands tempéraments, et sont les dignes images de ces hommes qui, par leurs actes et leurs paroles, allaient remuer le monde entier.

Doué d'un génie qui le portait plus à rendre la nature telle qu'il la voyait qu'à l'interpréter, Albert Dürer fut surtout un admirable portraitiste. Nul peintre n'a peut-être, autant que lui, su conserver au personnage qu'il représentait son caractère propre, son individualité. L'on regarde comme ses chefs-d'œuvre en ce genre ceux de Jérôme Holzschuler et un portrait d'homme que M. Otto Mundler croit être celui de Lorenz Stark, le receveur des rentes de madame Marguerite, à Anvers, personnages qu'Albert Dürer dit, dans ses notes de voyage, avoir peint à l'huile avec beaucoup de soin.

Sandrart nous apprend, au sujet du premier de ces deux portraits, qu'il fut chargé, en 1651, par un prince souverain, d'en offrir une très-forte somme, qui fut refusée sans qu'on voulût indiquer aucun prix, MM. Holzschuler désirant garder cette peinture à perpétuité, comme un précieux souvenir de famille. Depuis Sandrart, les descendants de ces nobles patriciens ont respecté la volonté de leurs aïeux, et de nos jours l'on peut encore admirer chez eux ce superbe vieillard, jeune malgré les cheveux blancs qui couvrent sa tête. La peinture, éloignée des rayons destructeurs de la lumière, a conservé toute la fraîcheur de coloris qu'elle avait lorsqu'elle fut terminée par Albert Dürer, en 1526. Le second portrait, celui de Lorenz Stark, fait partie du musée de Madrid. Il est daté de 1521, et représente un homme d'une cinquantaine d'années, la tête

couverte d'un chapeau à larges bords. Cette figure, pleine de physionomie, trahit un caractère résolu ; elle a été exécutée avec un soin extraordinaire, une finesse de modelé qui laisse deviner l'emploi de la loupe, sans cependant que le précieux du faire nuise à l'effet de l'ensemble.

Albert Dürer peignit aussi à fresque. Dans le Rathaus de Nuremberg, on montre, comme étant de lui, des peintures murales qui ornent le grand salon. Elles représentent *le Juge injuste* et *le Char triomphal de Maximilien I<sup>er</sup>*, celui qu'il a dessiné sur bois. Mais ces peintures, détériorées par le temps et plus encore par des restaurations inhabiles, ne laissent plus rien voir du maître, que nous ne pouvons malheureusement juger sous cet aspect.

Peu de peintres ont laissé autant de dessins qu'Albert Dürer, et cependant si grande était son imagination qu'il serait fort difficile, parmi tous ceux qu'on connaît, de signaler une répétition ou même une réminiscence. Il ne s'est privé d'aucun moyen pour rendre sa pensée ; tantôt il traçait à larges traits avec une plume, sur le papier ou le bois, ses compositions ; tantôt il dessinait, avec la mine d'argent, sur une feuille teintée qui lui permettait l'emploi des rehauts blancs ; d'autres fois, il représentait, sur du parchemin et à la gouache, l'éclat soyeux des oiseaux ou les délicates corolles d'une fleur, avec toute la patience du miniaturiste ; ou bien encore, avec un pinceau gonflé d'eau, il lavait à l'encre de Chine ou à l'aquarelle. Souvent aussi, avec ces mêmes couleurs à l'eau, il fixait sur une toile très-fine les traits d'une personne, laissant au tissu le soin de faire les lumières, et fortifiant de gouache les parties auxquelles il voulait donner plus de solidité.

La collection la plus riche en dessins d'Albert Dürer, est celle de l'archiduc Charles, à Vienne, qui renferme la plus ancienne œuvre qu'on connaisse de ce peintre. Cette œuvre est un portrait qu'il fit de lui-même, à la pointe d'argent, sur papier teinté, en l'année 1484, alors qu'il n'avait que treize ans. Dans ce cabinet, on trouve encore un grand nombre de gouaches faites avec un soin merveilleux sur parchemin, et qui représentent des sujets empruntés à l'histoire naturelle. Les collections de Berlin et de Bamberg sont riches surtout en dessins exécutés par Albert Dürer pendant son voyage dans les Flandres. Ces croquis, réunis par Joseph Heller, sont malheureusement pour la plupart découpés. Londres possède au British-Museum un volume du comte d'Arundel qui ne contient pas moins de 222 esquisses, presque toutes de la main d'Albert Dürer. Ces compositions sont dans des genres très-variés, et plusieurs peuvent être regardées comme des chefs-d'œuvre. Le musée de Munich conserve, parmi plusieurs dessins de ce peintre, le précieux livre de prières de



Maximilien I<sup>er</sup>, dont il n'existe que quatre exemplaires connus, à Vienne, à Munich, à Londres, et à Paris chez M. Didot. Celui de Vienne est complet; il est imprimé sur 313 pages en vélin, et n'a point de titre, ce titre n'ayant sans doute jamais existé, parce que l'empereur désirait en confier l'exécution à un artiste. Celui de Munich a 190 feuillets de moins que celui de Vienne, et prouve par son état qu'il a longtemps servi. Chaque page est encadrée d'arabesques dues à Albert Dürer et à Lucas Cranach. Ces dessins sont curieux en ce qu'ils montrent toute l'imagination du peintre de Nuremberg, ainsi que son habileté à manier la plume. Nos musées de Paris sont pauvres en œuvres d'Albert Dürer; ils ne possèdent point de tableaux de ce maître, et n'ont que peu de dessins, mais plusieurs parmi ceux-ci sont heureusement de la plus grande importance et dans des genres très-variés. Au Cabinet des Estampes, on peut admirer un enfant qui tient une couronne, et trois têtes d'anges, dessins lavés à l'encre de Chine et rehaussés de blanc, faits en 1506 et 1508; un curieux paysage exécuté à l'aquarelle, et une tête de cerf d'une beauté merveilleuse, également traitée avec des couleurs à l'eau, en 1504, et enfin deux têtes de jeunes gens, ainsi qu'une troisième de Vierge, dessinées en couleurs sur une toile très-fine. Le Louvre possède plusieurs esquisses curieuses à la plume et à la gouache, mais surtout une tête de grandeur naturelle, acquisition récente de M. Reiset, conservateur des dessins. Ce chef-d'œuvre extraordinaire, qui représente un vieillard avec une longue barbe grisonnante, la tête couverte d'une calotte rouge, a été exécuté dans la donnée du portrait que cet artiste fit de lui-même, pour être envoyé à Raphaël. A lui tout seul, ce dessin suffit pour donner une juste idée du génie d'Albert Dürer à ceux qui ne peuvent aller à Florence, à Vienne ou à Munich voir les œuvres peintes de ce grand maître.

### III

#### GRAVURES SUR BOIS

Notre intention étant de ne parler d'une manière toute spéciale que des œuvres exécutées entièrement par Albert Dürer lui-même, nous ne nous étendrons point longuement sur les gravures sur bois faites seulement d'après ses dessins. Plusieurs amateurs, cependant, séduits

par la beauté de ces pièces et peut-être aussi par l'espoir de leur donner plus de valeur, ont avancé qu'Albert en avait lui-même taillé un certain nombre. Mais nous ne pouvons admettre cette opinion, si bien combattue par Adam Bartsch, à l'avis duquel nous nous rangeons.

La beauté de ces estampes, si remarquables que Mariette déclare ne rien connaître d'aussi parfait, s'explique suffisamment par la manière dont Dürer comprenait la gravure sur bois, sans qu'il soit nécessaire de lui en attribuer l'exécution entière. Cet homme de génie pensait, en effet, que le dessinateur qui voulait, par ce procédé, rendre sa pensée, devait se borner à indiquer l'ordonnance de son sujet, la disposition des groupes, l'attitude des personnages et la distribution des grandes lumières seulement, mais non pas vouloir rendre toutes les demi-teintes, tous les tons de la peinture. Il dessinait lui-même ses compositions sur le poirier ou sur le buis, quand elles avaient une grande importance, parce que ce bois, étant plus dur et plus compact, conserve mieux ses arêtes. C'est ce qui ressort de deux passages de son journal de voyage en Flandre : « Les deux seigneurs de Rogendorff, dit-il, m'ont invité à table. « J'ai dîné une fois chez eux, et j'ai dessiné leurs armoiries en grand sur « une planche de bois, afin qu'on puisse les tailler. » Et plus loin : « J'ai « dessiné pour M. de Rogendorff ses armes sur bois; il m'a donné sept « aunes de velours en récompense. » Mais Albert Dürer ne se contentait pas de dessiner en bloc ses compositions sur les planches, il les y traçait taille pour taille, sans jamais rien laisser au graveur à interpréter; c'est ce que prouve l'examen de ces estampes, qui rappellent si identiquement le faire de ses dessins à la plume. Le rôle des graveurs d'Albert Dürer se réduisait donc à suivre rigoureusement les contours indiqués par le maître; aussi ces estampes expriment-elles avec une fidélité extraordinaire le style original de l'artiste, et, par cette raison, elles seront recherchées des amateurs délicats.

Le nombre considérable de cartiers employés par les fabriques de Nuremberg prouve suffisamment, d'ailleurs, qu'en ces temps, comme de nos jours, il y avait des artistes qui faisaient profession de creuser les bois dessinés par les peintres. Un passage du voyage d'Albert Dürer dans les Pays-Bas, en mentionnant maître Conrad, comme « excellent graveur possédé par madame Marguerite, » nous autorise même à croire que certains princes avaient à leurs gages des tailleurs en bois; et les visites fréquentes que l'empereur Maximilien faisait à Jérôme Resch, pendant que ce graveur exécutait, d'après Albert Dürer, la planche du *Char de Triomphe*, viennent presque confirmer cette supposition. Les légendes inscrites au-dessous de quelques-unes des pièces d'Albert Dürer, et sur-



tout les notes écrites derrière les bois de *la Procession triomphale de Burgmair*, conservés à la Bibliothèque de Vienne, nous font connaître quelques-uns des graveurs qui furent les collaborateurs d'Albert Dürer, et des autres dessinateurs de Nuremberg et d'Augsbourg. C'étaient Jean Glaser, cartier, Jean Guldenmund, Henri Hondius de la Haye, Jean de Bonn, Cornélius et Willelm Liefrink, Alexis Lindt, Josse de Negker, Vincent Pfarkecher, Jacques Rupp, Jean Taberith, Hans Franck, Saint-German, etc., et surtout Jérôme Resch, le plus accompli de tous.

Ces planches, creusées souvent par des mains extrêmement habiles qui ont su conserver tout le caractère du maître, nous ont transmis quelques-unes des plus belles compositions d'Albert Dürer, qui ne le cèdent en rien, pour la richesse d'imagination, pour les caractères variés et vivants des figures, aux plus merveilleuses de celles qui sortirent directement de son burin. Parmi ces estampes, nous signalerons *la Grande et la Petite Passion*, *l'Apocalypse*, sujets étranges qu'il a rendus avec une originalité et une force remarquables; *la Vie de la Vierge*, dans laquelle on trouve les pièces les plus gracieuses de son œuvre; *l'Arc triomphal de Maximilien I<sup>er</sup>*, morceau capital aussi rare que beau, et *le Char de triomphe de l'Empereur*, le même qu'Albert Dürer peignit, à fresque, à Nuremberg. Enfin, parmi ses portraits, on remarque surtout celui qu'il fit de lui-même peu avant sa mort, en 1527, ceux de Maximilien I<sup>er</sup> et d'Ulric Varnbuler, dont on connaît des épreuves en clair-obscur à trois couleurs.

Ces bois merveilleux devaient, pour la plupart, orner les livres qu'imprimaient, à Augsbourg, Ottmar et Steiner, et à Nuremberg, Frédéric Peypus, Jérôme Formschneyder et son parrain Antoni Koberger. Nous en signalerons un qui n'a point été décrit, et qu'Albert Dürer dessina pour être mis en tête d'un travail de son ami Pirckheimer. Il représente un cadre carré, muni de deux agrafes, et destiné à contenir le titre du livre : *Beatiss. Patris nili*, etc. A droite sont deux colonnes, sur l'une desquelles un satyre joue du chalumeau; à gauche, un oiseau, huché sur une troisième colonne, becquète une grappe de raisin. Dans le bas, deux Amours soufflent dans des trompes, et deux autres soutiennent les armoiries de Pirckheimer, figurées par un pin. Cette petite plaquette, éditée par Peypus en 1516, fut dédiée par l'auteur à sa sœur Claire.

Les belles épreuves de ces bois sont malheureusement extrêmement rares. Les vives arêtes, écrasées par le poids de la presse, se sont promptement émoussées, les traits sont devenus lourds, et des parties de bois se sont écornées dans les endroits qui manquaient de soutien. Aussi, après un tirage très-peu nombreux, les planches n'ont-elles plus fourni à

l'impression que des épreuves d'un travail fruste et grossier. Les vers aussi, en attaquant ces bois, y ont fait des trous qui produisent, au tirage, des taches blanches désagréables au regard. Les premières épreuves se reconnaissent donc à l'état parfait des planches, à toute absence de trous de vers, et surtout à la finesse et à la netteté des traits qui font paraître la gravure blonde et douce à l'œil.

La nouvelle manière inaugurée par Albert Dürer tranchait trop avec les bois qui ornaient, antérieurement à lui, les livres xylographiques, pour qu'il manquât d'imitateurs et de copistes. Le plus célèbre entre tous, est incontestablement Marc-Antoine, qui reproduisit au burin un grand nombre des bois d'Albert Dürer, et parmi ceux-ci *la Petite Passion*, qui fournit à Vasari le sujet d'une de ces anecdotes qui se rencontrent trop souvent dans l'histoire des peintres. Suivant cet auteur, Marc-Antoine étant venu à Venise, y trouva des Flamands qui vendaient, sur la place Saint-Marc, des gravures sur cuivre et sur bois d'Albert Dürer. Il fut tellement frappé d'admiration à la vue des belles compositions du peintre de Nuremberg, qu'il dépensa à acheter ces superbes estampes tout l'argent qu'il avait apporté de Bologne, ne doutant point qu'il gagnerait des sommes considérables en contrefaisant ces œuvres, que tous les artistes désiraient posséder. Albert Dürer, averti de la fraude de Marc-Antoine, quitta aussitôt Nuremberg pour venir à Venise demander justice à la Seigneurie, qui défendit au contrefacteur de se servir désormais de la marque d'Albert Dürer. Ce récit, répété par tous les historiens qui ont suivi Vasari, est facile à réfuter par les dates. Albert Dürer visita Venise en 1506 pour la dernière fois, et il n'exécuta qu'en 1509 et 1510 cette suite sur laquelle Marc-Antoine mit sa tablette, et non le monogramme d'Albert Dürer. Ce célèbre graveur italien, outre les nombreuses copies qu'il fit d'après le maître allemand et qui ont été décrites par Bartsch, dans son *Peintre-Graveur*, exécuta encore celles d'après les estampes connues sous les titres du *Calvaire*, de *Saint Étienne*, *Saint Grégoire* et *Saint Laurent*, et *Sainte Madeleine portée au ciel par les Anges*.

ÉMILE GALICHON.

(La suite prochainement.)



# EXPOSITION D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

A AMIENS

A quelle mystérieuse impulsion obéit la province lorsqu'elle recherche ce qu'elle fut jadis et ce qu'elle peut être aujourd'hui, dans ces expositions d'art ou d'industrie auxquelles nous sommes conviés de toutes parts? Trouve-t-elle que, trop sacrifiée jusqu'ici à l'unité française, il est temps pour elle d'apporter un peu de variété dans cette unité monotone, et se prépare-t-elle à une sorte d'autonomie sans avoir une conscience bien nette de ce qu'elle fait? Il ne nous appartient pas de discuter ces questions complexes, et notre tâche se borne à constater ce réveil dans le domaine des arts et de l'histoire. Qu'est-ce, en effet, que l'archéologie, si ce n'est l'histoire tangible et visible? En ce sens, donc, les expositions archéologiques sont la conséquence de tant de travaux sur l'histoire provinciale qui occupent une foule de savants et nombre de sociétés réparties sur toute la surface de la France. Parmi ces sociétés, celle des « Antiquaires de Picardie » est une des plus anciennes, et à coup sûr des plus vivaces; aussi c'est à elle qu'a été réservé l'honneur d'organiser la première exposition d'art et d'archéologie qui, bien que restreinte au cercle limité d'une province, ait rejailli avec un certain éclat sur le pays tout entier. Amateurs et curieux s'en sont allés faire le pèlerinage d'Amiens, et ils sont revenus charmés de ce qu'ils ont vu et de l'importance du résultat. Car ce n'était point une petite affaire que de réunir en une même pensée tant d'amateurs petits et grands, disséminés dans toute une province, et qui ne sont reliés entre eux par aucun lien administratif; il a fallu une certaine dose d'activité et d'énergie pour rassembler la quantité d'objets de toute nature qui ont rempli pendant quelques semaines les salles de l'hôtel de ville d'Amiens. Nous en avons pour preuves les délibérations de la Société des Antiquaires de Picardie, et de la commission qui, prise dans son sein, a organisé l'exposition sous la présidence

active de M. de Boyer de Sainte-Suzanne, secrétaire général de la préfecture d'Amiens. Ces délibérations servent de préface au catalogue de l'exposition, que précède en outre une série de notices succinctes sur l'histoire des principaux arts qui y sont représentés. Ces notices expliquent les développements, les transformations et les progrès de la peinture, de la sculpture, de la céramique, des émaux, de l'orfèvrerie et enfin de l'ameublement. Ce sont comme des traités élémentaires à l'usage de ceux qui devaient entrer à l'exposition sans la moindre connaissance de ce qu'ils allaient contempler d'un œil plus ou moins distrait, et qui ont pu en sortir, de cette manière, avec quelques notions exactes et précises. Pour tous, c'est un excellent memento. Les savants de l'industrielle cité picarde ont montré en ceci le même sens pratique que les rédacteurs du livret qui nous servait de guide à l'Exhibition de Manchester.

La peinture formait la division la plus importante de l'exposition d'Amiens; non pas la peinture actuelle qui en était exclue, mais la peinture ancienne et moderne, ayant un propriétaire picard : musée, église ou amateur. Venaient ensuite les arts du moyen âge : l'orfèvrerie, l'émail, l'ivoire, représentés par les reliquaires de plusieurs églises et par la belle collection de M. Bouvier. Des verreries antiques, quelques bronzes, la suite des monnaies françaises et des monnaies picardes, des émaux peints du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, la collection de serrurerie de M. Delaherche, de Beauvais; des grès de Flandre; quelques majoliques; la collection complète et importante des graveurs d'Abbeville; des dessins de différentes écoles appartenant à M. de Chennevières, Bas-Normand venu de Bellesmes à Abbeville... pour être Picard; des montres émaillées, des miniatures; une monographie de la cathédrale d'Amiens, cet autre musée admirable et toujours admiré, monographie dessinée, coloriée, photographiée ou modelée en relief; des meubles, des tentures, des broderies et des vitraux...; tout cela formait un pêle-mêle éclatant, dont nous parlerons un peu à l'aventure, comme nous l'avons vu. Nous commencerons cependant par la peinture.

Mais, au moment d'examiner les tableaux exposés à Amiens, un scrupule nous saisit, tardif il est vrai. Allons-nous accepter ou discuter les attributions ambitieuses données à certains tableaux par leurs propriétaires? En discutant, nous risquons d'être désagréable à une foule de braves gens qui pensent avoir montré un grand patriotisme provincial. En acceptant, nous risquons de passer pour un ignorant fieffé. Or, un ignorant qui se tait, étant beaucoup plus mal vu d'habitude qu'un ignorant qui décide et qui tranche, nous allons trancher et décider, qu'on nous le pardonne. Le livret, lui, a pris le bon parti, ou du moins le plus prudent :



celui d'enregistrer sans contrôle les déclarations qui accompagnaient les œuvres envoyées à l'exposition.

Si les sculptures du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, qui décorent Notre-Dame d'Amiens, font songer aux églises de la Belgique, c'est également le voisinage des Flandres qu'annonce la majorité des tableaux réunis à l'hôtel de ville. Diepenbeek, Quellinus, Beschey, tous ces pâles suivants de Rubens, y donnent la main aux minutieux imitateurs de Breughel de Velours, tandis que Jordaens et Van-Dyck les dominent de toute leur supériorité.

C'est à la *Suzanne au bain*, de J. Jordaens, appartenant à M. Grembert, d'Achiet, que nous donnerons la première place. Dans cette composition, dont on connaît plusieurs exemplaires, Suzanne assise et nue, une jambe croisée sur l'autre, ramène vers sa poitrine, où s'enfoncent ses doigts, les vêtements que veulent lui arracher les deux vieillards. Elle retourne sa belle tête, pas trop indignée, vers le plus audacieux, celui qui l'attaque des deux côtés à la fois, tandis que l'autre, moins entreprenant, tire de loin une des draperies. Le tableau est complété par quelques brillants accessoires, tels qu'un paon, une superbe aiguière en orfèvrerie, placée à terre à côté de son plateau, et une fontaine dont le génie, debout sur une vasque en forme de coquille, souffle de l'eau dans une conque. Nous ne répéterons point ce que l'on a dit des qualités de Jordaens. Ce tableau nous semble les avoir toutes. La main du maître s'y reconnaît de reste : dans les blondes carnations de Suzanne, dans l'expression sensuelle des vieillards, dans l'harmonieuse splendeur du coloris. Cette grande toile, qui a subi quelques restaurations maladroites, fut trouvée dans un grenier, dit-on, et payée six francs par son heureux possesseur.

Même prix aurait été donné par M. le marquis de Landreville pour une composition également importante : *la Mort de Léandre*, attribuée à Van-Dyck. L'imprudent nageur gît inanimé sur la plage, couché sur le dos, le torse vu quelque peu en raccourci. Une de ses mains repose sur le genou de Héro qui, penchée sur le cadavre, le regarde sans parole, les mains jointes. Un amour, debout derrière la tête de Léandre, lève les yeux au ciel et lui montre ce qu'a fait la tempête. Le corps de Léandre est merveilleusement modelé, et ses pâleurs livides forment un violent contraste avec les chairs rosées d'Héro et de l'Amour. Mais ces chairs rosées sont-elles bien de Van-Dyck, auquel les airs de tête font songer tout d'abord ? Le peintre harmonieux qui a traité parfois d'une main si légère les fonds de paysage, eût-il fait des rochers si lourds, une mer aussi terne et aussi grise ? Se fût-il amusé à représenter ces crabes et ces mollusques si

indiscrètement étalés sur le premier plan? Nous ne le pensons pas; et s'il fallait hasarder un autre nom que celui de Van-Dyck, nous nommerions volontiers Gaspard de Crayer. On remarque précisément dans ses compositions des têtes qu'on croirait dessinées par le grand portraitiste d'Anvers, et les carnations rosées du tableau d'Amiens.

La Ville possède un morceau remarquable : le portrait de *la Duchesse de Clèves*, par Gérard de Laïresse; signé *G. Laïresse f. 1671*, et provenant de la galerie du cardinal Fesch.

La duchesse, vue en pied et de grandeur naturelle, est vêtue à l'antique et assise une palme à la main. Un amour tenant une torche enflammée, s'appuie sur son genou, et l'Abondance, portée sur des nuages, la couronne de lauriers. C'est encore de la belle peinture flamande, sage, mais un peu froide, ainsi que le *Buste* si connu de Moïse, par Ph. de Champaigne, dont madame A. Cornet, d'Amiens, a exposé une réplique.

Après ces incursions sur le terrain de la peinture historique, où Erasme Quellinus a si bizarrement suivi ses maîtres, nous ne trouvons plus que les scènes familières qui ont illustré les écoles du nord. Le livret annonce trois Teniers; nous n'en citerons qu'un, à cause de son étrangeté. Il nous a fallu même lire son monogramme ordinaire, un T dans un D, pour concevoir qu'on le lui ait attribué. Ce tableau, représentant *la Magdeleine*, et appartenant à M. Roger, d'Amiens, est une imitation ou pour mieux dire un flagrant pastiche du Véronèse. On y retrouve non-seulement la couleur, mais la grâce maniérée de ses figures de femmes, et jusqu'à ces bras qui s'allongent pour relever les plis d'une robe de brocart. Cette page à part dans l'œuvre de D. Teniers, est un échantillon de son goût bien connu pour les pastiches, et c'est peut-être par l'imitation de Véronèse qu'on expliquerait les harmonies argentées de ses tableaux.

Un Palamède et un Saft-Leven, appartenant tous deux à M. le marquis de Clermont-Tonnerre, peuvent être comptés parmi les meilleures toiles de l'exposition. Dans le premier, une belle femme blonde, vêtue d'une longue robe bleue, est assise en compagnie de huit personnages qui font de la musique ou qui fument. Les fonds sont noirs et les figures ont un peu souffert. Le second, signé *C. Saft Leuen f. 1635*, représente des Bohémiens au cabaret. Au centre est assis un gai compagnon, tout vêtu de gris, qui chante en levant son large verre. Un de ses camarades, placé derrière lui, le couronne de son feutre. Trois hommes sont attablés à droite; à gauche, les animaux savants se reposent. Ce tableau, d'une tonalité plus sourde que ceux de D. Teniers, n'est pas cependant sans rappeler ce petit grand maître.

Citons encore : *Une scène de buveurs*, d'un ton brun, aux demi-teintes



transparentes, attribué avec assez de raison à Jean Miel par M. Peretti, d'Amiens, son possesseur; *Un buveur* qui rit à sa bouteille, joyeuse figure bistrée que Brauwer a éclairée par reflets, et qui appartient à M. Letellier, d'Amiens; *un paysage* très-fin de Breemberg, à M. le marquis de Landreville; une belle esquisse du *paysage* de Dyck Bergen que l'on voit au Louvre, à M. Bouvier, d'Amiens; puis une demi-douzaine de compositions de Théobald Michau, de Tournay, qui imite, avec un faire égratigné et des ombres plus noires, les paysages bleus que Breughel de Velours remplit de ses foules.

La seule marine à mentionner est un Greenvenbrok très-sec, qui provient de la vente de M. Hope, et qui a été légué à la Ville. Les bâtiments avec leurs équipages et les fabriques y sont peints avec une minutie microscopique, à rendre Van-Blarembeghe jaloux.

Si les portraits flamands sont en petit nombre, ils peuvent compter parmi les mieux réussis. Il faut mettre en tête un *Portrait de femme* d'un peintre inconnu, de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, appartenant à M. Boucher de Perthes, d'Abbeville, moins heureux dans les nombreux tableaux qu'il a baptisés, que dans celui-ci qu'il a laissé anonyme. C'est une belle femme aux chairs blanches, d'une fraîcheur indicible, vêtue de noir, le col emprisonné dans une haute fraise gaudronnée en point coupé, avec un diadème de dentelles sur ses cheveux blonds relevés, et de belles mains aristocratiques; le tout peint d'une touche légère, et singulièrement libre pour l'époque et pour le pays : au demeurant, une de ces œuvres qui frappent et qui restent gravées dans la mémoire. *Un portrait de jeune seigneur* vêtu d'une cuirasse, attribué à F. Porbus, et légué à la ville, très-franchement peint et d'une grande fraîcheur de conservation; deux petits portraits en pendants, appartenant à M. Leriche, d'Amiens; portraits plus hollandais que flamands, d'un coloris discret et d'un ton gris argenté qui les fait assez justement attribuer à Gonzalès Coques, complètent ce que nous avons trouvé de plus remarquable dans les écoles du Nord. Il ne faut pas omettre cependant un beau quartier de viande, avec un chou et une marmite en cuivre; le tout dominé par un triomphant homard, superbe morceau de nature morte appartenant à M. Borely, peintre d'Amiens, qui en fait honneur à Sneyders.

La grande peinture italienne possède un fervent admirateur dans M. Ch. Faton de Favernay, qui a exposé à lui seul un Léonard de Vinci, un Jules Romain, un Fra Bartolommeo et un Puligo. Ce serait certes beaucoup pour l'honneur d'une galerie; ce serait encore plus pour illustrer un cabinet, si ces œuvres appartenaient toutes réellement aux grands maîtres auxquels on les attribue. Mais il nous est impossible de recon-

naître dans la *Sainte Famille* autre chose qu'une copie d'après une composition de Fra Bartolommeo. L'*Hérodiade* n'est point non plus une œuvre de Léonard, mais, à notre avis, une amplification par un Flamand du xvi<sup>e</sup> siècle, du charmant Luini qui se voit au Louvre. Tout le monde connaît cette jeune fille au type si ordinaire chez Léonard et ses imitateurs, qui porte en souriant le plat sur lequel une main tient suspendue la tête de saint Jean-Baptiste. L'auteur du tableau d'Amiens a donné un corps à cette main, et a placé une suivante derrière la jeune fille. La face de la suivante est vulgaire, celle du bourreau est patibulaire, toute la peinture est sèche et lisse, et ne révèle aucune de ces qualités de morbidesse et de grâce intime qui font le charme des œuvres de Léonard de Vinci. Ce tableau, cependant, est nanti d'une généalogie des plus aristocratiques. Lord Arundel l'avait acheté d'un duc de Mantoue pour le roi Charles I<sup>er</sup>; puis George IV et M. Lafontaine, expert des musées royaux, l'avaient possédé successivement. Mais aujourd'hui, pour les hommes comme pour les tableaux, les généalogies valent peu, si l'homme ou le tableau ne valent pas mieux qu'elles. Domenico Puligo est peu connu en France. C'est un élève de Ridolfo Ghirlandajo, mais surtout d'Andrea del Sarto; il est remarquable, dit Vasari, « par la douceur de son coloris et par le beau caractère de ses têtes. » Il peignit surtout des portraits et des vierges, et rien n'empêche que la *Sainte Famille* qui lui est attribuée, ne soit de sa main. Ce tableau est d'un Florentin cherchant la couleur, comme a dû la chercher un homme qui visitait souvent l'atelier d'Andrea del Sarto, et les figures en sont remarquables par cette grande tournure que loue Vasari. On y trouve ce fond de paysage et de rochers que Puligo savait, au dire de son historien, « faire fuir et fondre avec les contours peu savants de ses personnages. »

Enfin, un dernier tableau, le *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*, attribué à Jules Romain, nous semblerait devoir être restitué au Florentin Salviati. Nous y reconnaissons ses airs de tête, ce développement des épaules qui caractérise les imitateurs de Michel Ange, une certaine sécheresse de couleur, mais aussi ce grand goût de dessin qui se remarque surtout dans la figure de l'enfant Jésus assis sur les genoux de la Vierge et se penchant vers sainte Catherine.

Un autre amateur d'Amiens, M. Buscher, a envoyé un Sebastien del Piombo qui est une copie retournée de la belle composition dont l'original si magnifique a été naguère mis en vente à Paris et adjugé à M. Cazenave, au prix de 40,000 francs<sup>1</sup>.

1. Voir un extrait de la Notice de M. Charles Blanc, dans le numéro de la *Gazette des Beaux-Arts*, du 1<sup>er</sup> mai 1860.



Partout l'ancienne école française offre un puissant intérêt à qui-conque s'occupe de l'histoire de l'art national; mais nulle part ses commencements ne sont écrits en de plus intéressants et de plus authentiques exemplaires qu'à Amiens. Dans cette ville existait, dès l'an 1388, une espèce d'Académie religieuse et poétique, qui chaque année élisait pour maître, l'auteur de la meilleure pièce de vers sur un sujet fixé à l'avance. Puis l'élu, le maître de la *Confrérie du Puy-Notre-Dame*, offrait au jour de Noël, à l'église Notre-Dame d'Amiens, un tableau, ou une statue, ou un retable d'autel. Pendant plus de trois cents ans, toutes ces œuvres d'art s'étaient accumulées dans la cathédrale qu'elles avaient transformée en musée, lorsqu'elles furent dispersées en 1723 par le vandalisme administratif, le plus dangereux des deux vandalismes, car l'un a les honnêtes gens pour lui, et il dure, tandis que l'autre est honni, et il passe. Quelques épaves de ce grand naufrage de l'art de trois siècles, ont été recueillies par l'évêché, par la Société des Antiquaires, ou par quelques églises, et quinze de ces débris ont été apportés à l'exposition. Le plus ancien des tableaux de la « Confrérie de Notre-Dame-du-Puy », date de l'année 1499, et les plus intéressants sont ceux des années 1518, 1519 et 1520. Le premier appartient franchement à l'art flamand primitif, tandis que les trois autres peuvent être attribués sans conteste à des mains françaises conduites par des influences diverses.

Voici quelles sont la composition et l'ordonnance de ces tableaux, qui nous semblent avoir le même auteur<sup>1</sup> : Dans celui de 1520, par exemple, l'un des mieux conservés de toute la série, le refrain de la pièce de vers couronnée était ce vers :

« Palme eslute du Seigneur pour victoire. »

la Vierge, plus grande de beaucoup que tous les autres personnages, est debout, au centre du tableau, en avant d'un palmier qui étend au-dessus d'elle la gerbe de ses branches. Sur le premier plan est le donateur à genoux, tenant de ses mains jointes une banderole où est inscrite sa devise. Sa femme lui fait vis-à-vis, et leurs enfants les accompagnent : les fils du côté du père, les filles derrière la mère, avec toute la foule des confrères et des amis. Derrière cette partie terrestre de la composition, s'alignent, de chaque côté de la Vierge, des saints et des saintes. Puis derrière, et en montant toujours, s'agitent des cavaliers et des armées qui se combattent en avant d'un fond de montagnes qu'interrompt la mer

1. Du Sommerard en a publié quatre dans son *Album des Arts du moyen âge*.

chargée de vaisseaux. Ceux-ci abordent à une ville, ceux-là à des palais et à des temples parmi lesquels se reconnaît la cathédrale d'Amiens. Pour peindre et pour mettre à leur plan toutes ces figures, l'artiste a employé plusieurs procédés et plusieurs styles. Il a le style de la réalité et celui de l'histoire. Le premier se fait tout d'abord remarquer par une grande conscience, par le soin scrupuleux des détails, par la simplicité du faire et par la naïveté des têtes solidement modelées et pleines de vie. Le



style historique est quelque peu maniéré, et parfois extravagant. D'où vient-il? Il vient d'Italie, mais en passant par l'Allemagne et par les Flandres, et Albrecht Dürer est assurément un de ses parrains. Cependant ce style est devenu français par la tournure, par les airs de tête et par la liberté de la touche. Le pinceau, attaquant hardiment les figures, les éclaire d'un blanc posé sans mélange, puis à mesure qu'elles s'éloignent, ce blanc est rompu en hachures, de façon à former une grisaille.

Pour bien préciser cette différence de style, nous reproduisons ici une figure-portrait et une figure historique calquées par nous sur le « Puy » de 1518. Celui-là a pour devise :

« A juste poids, véritable balance. »

La Vierge est debout sur une table, au-dessus de laquelle la main de





FIGURE TIRÉE DES PEINTURES DU FUY

Dieu le père tient suspendues d'immenses balances. Deux belles jeunes filles, debout de chaque côté de la table, distribuent à la foule les pièces de monnaie que contiennent les plateaux. Celle dont nous reproduisons une réduction, écarte de la main la marotte de Triboulet, qui s'avance pour avoir sa part des largesses divines, en compagnie de François I<sup>er</sup> et de madame d'Angoulême. Il n'est pas besoin de faire remarquer cette attitude précieuse, ces plis cassés et « boudinants » que beaucoup d'années plus tard Jacques Bellange exagérera et poussera jusqu'aux dernières limites de l'extravagance. Quant au portrait de femme si simplement dessiné, et que l'on voit à l'une des pages précédentes, il est de la grandeur de l'original et représente la femme d'Antoine Picquet, conseiller du roi et donateur du tableau.

Les auteurs de ces compositions sont malheureusement restés inconnus, leur histoire est inconnue aussi, malgré les recherches des savants de Picardie, en tête desquels il faut mettre M. Dusevel. En scrutant les orfrois et les ornements, nous croyons avoir vu deux initiales et un nom plusieurs fois répétés sur les degrés de l'estrade où se dresse la table dans le Puy de 1518. Ce monogramme est V H, et ce nom nous semble être H MOIVL. Mais que vaut l'apparence d'un nom sans autre renseignement?

N'oublions pas les bordures merveilleuses qui encadrent quelques-uns de ces tableaux. Ce sont de vrais monuments : les uns, encore gothiques, menuisés de nervures qui se contournent en une infinité d'ajours flamboyants; les autres, appartenant à la renaissance, chargés de pilastres et d'arabesques, de médaillons et de feuillages. La ville les avait donnés jadis à madame la duchesse de Berri, qui, plus intelligente que l'administration municipale, les lui a restitués.

A mesure que l'on s'avance vers le xvii<sup>e</sup> siècle, le style se transforme et s'italianise, tout en conservant ses qualités françaises. Les compositions se simplifient, les figures y entrent en moins grand nombre et dans de plus considérables dimensions. Malgré ses lacunes, cette suite mérite d'être étudiée avec plus de soins qu'il ne nous a été possible de lui en consacrer. Elle peut et doit fournir un chapitre des plus intéressants à l'histoire de la peinture française.

Après un petit portrait fatigué de Charles IX, peint à l'âge de 44 ans, provenant de l'abbaye de Corbeny et appartenant à M. Charles Hidé, de Laon, le tableau français le plus curieux est un *Christ en croix* entre la Vierge et saint Jean, par Quentin Varin, de Beauvais. Ce tableau, du premier maître du Poussin, a été découvert, il y a dix ans, par M. de Chennevières, son historien, dans l'église Saint-Gilles d'Abbeville qui en a peu



de soin et qui l'a présenté à l'exhibition dans un état peu attrayant. C'est l'œuvre d'un Franco-Florentin de Fontainebleau, qui songe à Michel-Ange en regardant le Primatice, et qui laisse dominer, malgré tout, son tempérament français. Les trois figures du Christ, de sa mère et du disciple chéri, se détachent toutes trois d'une couleur pâle, sans transparence, sur un fond noir, et les draperies des deux dernières, amples et à larges plis, dissimulent leurs corps. Quentin Varin n'avait point encore vu l'Italie ou les vrais Italiens, quand il a peint ce tableau d'Abbeville, et il y a tout un monde de dessin et de couleur entre cet ouvrage et la *Présentation au temple*, de l'église Saint-Germain-des-Prés.

Nous ne connaissons point de tableau authentique d'Abraham Bosse, mais il nous est impossible de ne point lui attribuer l'*Heureuse Mère* qui appartient à M. Prarond, d'Abbeville. Ce tableau, avec ses blancs un peu secs, la diffusion de l'effet et de la composition, ses airs de tête et ses costumes, rappelle trop les gravures de Bosse pour que nous ne pensions pas que la même main qui maniait la pointe avec tant d'aisance, a promené le pinceau sur cette toile si spirituellement touchée.

Les autres œuvres de l'école française nous apprendront peu de chose que nous ne sachions. Aussi nous nous contenterons, pour la plupart, de les citer. *Louis XIV guérissant les scrofuleux*, peint par Jouvenet pour l'église de Saint-Riquier, qui le possède encore ; *Auguste fermant le temple de Janus*, composition à tapage de Louis de Boullongne, appartenant à la ville ; le *Retour de l'Enfant prodigue*, fade peinture de Dandré Bardon, à madame veuve Rigollot, d'Amiens, représentent la peinture historique à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle. Avec Fragonard, Eisen, De Bard, Carle Van Loo et Boucher, nous entrons dans la peinture galante du xviii<sup>e</sup>. Carle Van Loo et Boucher ont peint en trumeau quatre chasses : à l'ours, à l'autruche, au léopard et au crocodile ; dans ce style bruyant et brillant que l'on devine, et avec cette vérité ethnographique qui ferait sourire le dernier de nos peintres d'aujourd'hui, si l'on pouvait demander autre chose à ces toiles données à la ville en 1802, pour décorer la salle du congrès, que d'être des décorations. Nous restituerons à Bonaventure De Bard le *Couronnement d'une Rosière*, charmante et importante composition que son possesseur, Madame Godefroy de Roisel, à Amiens, attribue tout naturellement à Watteau. Les figures en sont fort spirituellement touchées, avec une certaine galanterie d'attitude que Debard avait héritée de ses maîtres ; mais sans avoir pu s'assimiler leur couleur intense et harmonieuse. La sienne se complait aux tons gris-perle, et tourne au bleu tendre dans les fonds de paysage, tandis que le brun roux accentue les premiers plans. Pour n'être point de Watteau cette fête a bien son prix. Bien qu'Eisen soit un Fla-

mand, il est trop Français, et du XVIII<sup>e</sup> siècle, par le libertinage de ses compositions, pour que nous ne le classions pas parmi les nôtres. Quelles transformations l'art a subies depuis que les Italiens du XVI<sup>e</sup> siècle peignaient Vénus à sa toilette, jusqu'au jour où Diderot invectivait si fort, et avec tant de raison, Baudouin ou Lawreince pour avoir substitué au nu le retroussé. Peut-on rien imaginer de plus indécent que ces levers de courtisanes banales, où le peintre ne voile aucun des mystères les plus cachés du cabinet de toilette? Eisen nous a montré, dans le tableau appartenant à M. Boucher de Perthes, toute une collection de porcelaines innommables, et il a signé : *F. Eisen le père, 1762!* Il est vrai que la peinture est charmante au possible, surtout aux seconds plans. *Le Baiser amoureux*, de Fragonard, à M. Boca, d'Amiens, est une froide réplique glacée de bleu, du médaillon si connu par la gravure.

Qu'il y a loin de tout ce petit monde libertin aux deux rustiques et mâles paysanneries des Lenain, qui appartiennent à qui? vous le devinez. Quel est le Picard qui pourrait opposer les graves et austères figures des peintres de Laon à toutes ces miévreries parisiennes, si ce n'est l'ami de la nature, le Laonnois Champfleury? Vous imaginez-vous ces Flamands de France faisant irruption, en plein XVIII<sup>e</sup> siècle, dans les cabinets de Versailles, et la contenance du grand roi devant ces vrais paysans, ces braves gens sans élégance et sans charme, tristes et graves, tandis que toutes les élégances de la cour les ruinent et les affament?

Après deux charmantes esquisses de G. Allegrain, à M. Bouvier, deux François Desportes fort beaux dans leurs vieux cadres, à M. Lecointe-Gravet, d'Amiens, nous arrivons aux portraitistes du XVII<sup>e</sup> siècle.

Dans les trois portraits attribués à H. Rigaud, il nous est difficile de reconnaître le peintre aristocratique des grands personnages de la cour de Louis XIV, bien que ce ne soient point des œuvres ordinaires. Celui en buste du grand roi, bien que donné par lui-même, à ce qu'on assure, nous semble une de ces nombreuses copies dont il dut exister alors des fabriques comme il en exista depuis sous tous ses successeurs légitimes et illégitimes. Il en est de même assurément pour le portrait en pied de Louis XV enfant, en grand appareil royal, appartenant à M. le comte de Boubers. Des répliques de ce portrait existent à Versailles et à Rouen, où le premier est signé par H. Rigaud. A Amiens, on l'attribue à tort au dernier des Van Loo, ainsi qu'un autre portrait de Louis XV à l'âge de dix ans, étudiant la géométrie que lui enseigne un génie dans « le palais de l'amour des arts. » Or, Carle Van Loo était de cinq ans seulement plus âgé que le roi, et il est impossible d'attribuer à une main aussi jeune ce portrait, assez mal dessiné du reste, mais peint avec une grande adresse. Nous restituerions à J.-B.

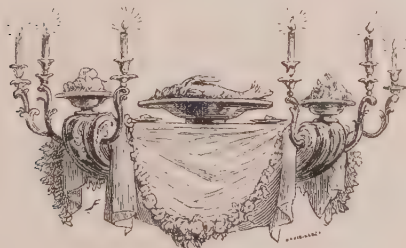
Van Loo ce tableau. Il appartient à M. le marquis de Landreville, ainsi qu'un prince à perruque in-folio, dévêtu à l'antique, et déguisé en *Apolon vainqueur du serpent Python*, attribué à P. Mignard. Quel est le prince à physionomie allemande, qu'a peint dans ce grotesque accoutrement un habile mais froid élève de Lebrun? Nous ne saurions le dire?

Mais le portrait capital de l'exposition est celui de M. de Sarcus, qui appartient à M. le comte de Betz, d'Amiens. L'attribution faite à Largillière de ce tableau, ainsi que du portrait de madame de Sarcus, qui lui est bien inférieur, nous semble très-juste, si l'on songe à Largillière amolli par la régence et empruntant à Tocqué un peu du velouté de ses chairs plombées dans les ombres. Les velours, les brocarts sont jetés et peints avec la maîtrise ordinaire de ce grand portraitiste, qui n'oubliait point, comme le font ceux d'aujourd'hui, que la tête est le principal d'un portrait, et qui songeait à faire ses têtes intelligentes et vivantes. Un descendant de la famille de Voltaire possède un portrait du jeune Arouet et de sa mère, que Largillière aurait peint en 1718. Voltaire a vingt-quatre ans, et sous la jeunesse des chairs, on sent déjà cette ossature puissante qui protégera le rictus de la bouche et creusera les orbites d'où l'œil lancera des étincelles.

Un portrait de madame de Bully, jolie matrone fraîche et bien portante, exécuté par Lemonnier à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, d'un faire un peu cotonneux, appartient à M. de Boubers, et clora pour nous la série des peintres antérieurs à la révolution.

ALFRED DARCEL.

( La fin prochainement. )





## EXPOSITION DE TABLEAUX MODERNES

DANS LA GALERIE GOUPIL

M. Goupil a ouvert, comme nous l'avions annoncé, dans sa galerie de la rue Chaptal, une exposition de tableaux modernes, pour la plupart encore inédits. La foule n'y est pas venue; à vrai dire, elle n'y était pas attendue; mais les amateurs, à qui des invitations avaient été adressées, tant de la part de M. Goupil, que de celle des exposants, y ont répondu avec beaucoup d'empressement. Et parmi ces amateurs nous ne comprenons pas seulement les artistes eux-mêmes et leurs amis, dévots de l'art habitués à gravir ces hauteurs voisines de Montmartre, que l'on pourrait appeler *les Mille et un Ateliers*, comme on nomme, dit-on encore aujourd'hui, *les Mille et une Églises* une montagne de l'Asie-Mineure, antique refuge des pèlerins de Terre Sainte au moyen âge. Non, la riche et brillante clientèle de M. Goupil, tout entière conviée, n'a pas été arrêtée par la nouveauté de la route. Nous connaissons l'empire qu'exercent les habitudes à Paris; elles ne sont pas moins tyranniques sur les oisifs et les gens du monde que sur les hommes d'affaires les plus occupés; aussi est-ce sans ironie que nous les félicitons de n'avoir pas hésité à chercher l'art où il s'offrait à eux, loin des lieux de leurs promenades accoutumées.

A leur tour, ont-ils eu lieu de se féliciter de leur visite? Le local est élégant, disposé et meublé avec goût; les tableaux y sont placés sous un jour très-favorable; il en peut tenir quatre-vingts environ. Tous ceux qui s'y trouvent actuellement ne sont pas, sans doute, à l'abri de la critique, et nous avons entendu quelques personnes exprimer une sorte de désappointement parce qu'elles n'avaient pas rencontré à cette exposition, comme à celle du boulevard des Italiens, dont la *Gazette* a rendu compte, un choix de peintures des maîtres les plus brillants de l'art contemporain. Mais il ne faut pas perdre de vue que c'est aux jeunes artistes principalement que l'on avait, cette fois, fait appel, et qu'à défaut du Salon,

qui leur manque particulièrement cette année, ils sont heureux de recevoir quelque part une hospitalité gracieuse. Il nous semble enfin qu'on ne saurait trop encourager les entreprises particulières qui leur offrent ainsi, à côté des expositions périodiques organisées par l'État, le moyen de faire connaître au public leurs nouvelles productions. Nous avons donc été moins difficile que quelques-uns de nos amis, et c'est avec un grand plaisir que nous avons vu dans la galerie de la rue Chaptal beaucoup d'œuvres très-estimables, et plusieurs parmi elles qui nous ont paru tout à fait dignes de fixer l'attention. Nous allons nous y arrêter un moment.

Celle que nous mentionnerons d'abord est un tableau de M. Alfred de Curzon, qui se place, en effet, au premier rang, par l'importance des figures jointe à un grand mérite d'exécution, représentant ainsi, et non par ses dimensions seules, la grande peinture, dans ce salon de petites proportions. Il ne s'agit pas ici toutefois d'une page d'histoire ou d'un tableau de sainteté, mais d'une de ces scènes que M. de Curzon se plaît à emprunter aux usages de la vie italienne, scènes familières qu'il relève, quelles que soient la mesure de la toile et l'intimité des détails, par la simplicité, le caractère et le style. Toutes les personnes qui ont visité Rome se rappellent ces marchandes de fleurs que l'on y rencontre en si grand nombre, particulièrement au moment du carnaval ou aux fêtes de l'*Infiorata*. Les étrangers, les artistes surtout, s'arrêtent volontiers à regarder leurs beaux visages, leurs costumes pittoresques, la noblesse naturelle de leur maintien et la vivacité de leurs gestes : c'est le spectacle que nous avons sous les yeux. Une belle fille du Transtévère, aux traits purs et réguliers, aux bras, aux pieds nus, dignes d'une statue antique, est assise sur la dernière marche d'un escalier qui conduit au Capitole ou à la Trinité-du-Mont. Elle est occupée à nouer en bouquets les fleurs que lui présente une enfant assise devant elle, tandis qu'une autre jeune fille, debout et dominant le groupe, la joue colorée, l'œil étincelant, tend vers le spectateur sa main pleine de fleurs, et pousse le cri dont se souviennent les voyageurs : *Ecco fiori!* Cette figure respire; nous ne dirons pas qu'il ne lui manque que la parole, car on entend son cri. On ne peut rendre avec plus de force et de charme le sentiment de la vie. Les deux autres figures, sans être remarquables au même degré peut-être, ne sont pas peintes avec moins de fermeté ni ajustées avec moins de goût. Toutes les trois se détachent avec une grande vigueur sur le fond gris de l'escalier. M. de Curzon n'a pas craint de faire usage des tons les plus vifs pour peindre les vêtements et les fleurs; mais ces tons, dans leur vivacité, ont une grande harmonie et le rendu des chairs ne souffre pas du voisinage de ces accessoires qui ont tant de relief. Nous en faisons la

remarque pour répondre à un reproche que nous avons entendu formuler : les nus ne se modèlent pas, il est vrai, avec la même force au premier coup d'œil (c'est ce qu'on voit aussi dans la nature), mais, si on les examine, on s'aperçoit que tout y est consciencieusement étudié, qu'aucune difficulté de la forme n'y est éludée. Ce qui nous frappe surtout dans la peinture de M. de Curzon, c'est, avec la distinction, la parfaite sincérité; et c'est par cette double qualité qu'il nous semble devoir se mettre tôt ou tard à la tête des artistes sérieux de la génération qui prend actuellement possession de la renommée.

C'est la sincérité qui fait aussi le plus grand charme des peintures de MM. Brion et Van Muyden, deux artistes qui aiment, comme M. de Curzon, à reproduire ce qu'il y a de pittoresque dans les mœurs des pays qu'ils ont habités. Le premier n'a pas eu besoin de chercher bien loin des modèles; car, si nous ne nous trompons, l'Alsace, où il a trouvé les sujets de ses deux tableaux, est son propre pays. Et vraiment on y sent l'air du pays natal : dans *le Repas de noce* comme dans *la Toilette de la mariée*, il est aisé de voir que le peintre a été présent à la fête tout entière, et qu'il nous fait, à notre tour, assister aux scènes qui ont le plus frappé son imagination. Il a mis dans son tableau tout ce qui pouvait rendre la vivacité de son impression, piquer la curiosité, ajouter de la couleur, du caractère ou de l'accent; mais si les détails abondent, ils ne se nuisent pas l'un à l'autre, ils sont à leur place, tous saisis sur le vif, très-réels, jamais vulgaires; et de même le dessin des figures n'est jamais banal, et la peinture est solide sans lourdeur. Peut-être pourrait-on désirer que les têtes, qui ne manquent pas de physionomie cependant, eussent dans l'ensemble plus d'importance relative.

M. Van Muyden, qui habite la Suisse, croyons-nous, mais qui doit avoir fait un long séjour en Italie, nous montre une *Jeune mère* romaine, avec son enfant, vieux sujet que peut toujours rajeunir un pinceau délicat. Puis, dans un second tableau, voici encore une Italienne : c'est une jeune fille qui paraît être en ce moment fort occupée,

Légère et court vêtue, elle allait à grands pas,  
Ayant mis, ce jour-là, pour être plus agile,  
Cotillon simple et souliers plats...

Mais tout à coup elle s'est arrêtée; une porte lui offre un abri favorable; elle appuie contre la muraille, et soutient avec le genou, la large corbeille que tout à l'heure elle portait sur sa tête; et la voilà qui, des deux mains, écarte de son sein sa blanche chemisette, et cherche de tous ses yeux...



Quoi? *la Puce!* c'est le titre du tableau. Ce sujet italien ne manque pas, on le voit, de couleur locale. Toutefois il ne faut pas s'y tromper, M. Van Muyden, dans ses ouvrages, cherche moins les sujets piquants et les aspects pittoresques d'un pays que les motifs d'une peinture très-simple qui, sans viser à l'effet, y parvient souvent, et atteint toujours à la grâce.

M. Hébert est aussi un de ces artistes qui excellent à renfermer dans un cadre étroit les souvenirs et le charme de la terre étrangère; plus qu'aucun autre, il y demeure comme présent et attaché par la pensée; on assure même qu'il éprouve une sorte de mal du pays lorsqu'il n'a plus depuis longtemps revu ces rochers de la Cervara dont il connaît tous les habitants et dont il a recueilli toutes les histoires. Nous reconnaissons cette jeune fille aux lèvres de pourpre, aux grands yeux noirs, qui descend, svelte et légère, sous son bassin d'airain, les degrés de la montagne; elle figurait dans ce joli tableau de *Rosa Nera*, un des romans de la Cervara, que M. Hébert nous a contés au Salon dernier (la *Gazette des Beaux-Arts* en a donné une gravure); nous l'avons vue encore dans son tableau des *Cervarolles*, qui a eu beaucoup de succès à la même exposition, et qui est à présent placé au Musée du Luxembourg. Aujourd'hui nous apprenons son nom : elle s'appelle *Barbara*, cette belle fille dont le regard est si fier et même un peu farouche. En transportant sur une toile plus petite une de ses *Cervarolles*, l'artiste ne lui a rien ôté de sa beauté; au contraire, son dessin élégant, mais un peu grêle, sa couleur fine et rompue de mille tons délicats, semblent avoir gagné à se renfermer et, pour ainsi dire, à se concentrer dans un petit espace. M. Hébert n'est pas encore un peintre d'histoire accompli, mais il est un peintre de genre très-distingué.

Et M. Hamon, qu'est-il, lui? Comment classer, s'il faut qu'on les classe, ces compositions poétiques et bizarres, dont la forme est tour à tour si pure, si arrêtée ou si indécise, le sentiment si exquis et la pensée si subtile? Il nous forcera quelque jour de nous brouiller, certainement, avec plusieurs de nos amis, qui ne veulent pas permettre qu'un artiste cherche un tableau de genre hors de la réalité ou qu'il mette dans la grande peinture le badinage et la fantaisie; mais qu'y faire? Nous ne pouvons nous défendre du goût vif que nous inspire, grande peinture ou tableau de genre, tout ce que fait cet Athénien en voyage dans la patrie d'Anacharsis, qui mêle à tout ce qu'il voit les souvenirs et comme les parfums de la Grèce. Ce sont des tableaux du genre le plus familier assurément, ces *Dévideuses*, que l'on voit à l'exposition de la rue Chaptal, et cette *Jeune fille dans une volière*, pieds et jambes nues, puisant le grain qu'elle jette à ses

oiseaux dans les plis d'un vêtement fort léger; ce vêtement, c'est une chemise, mais la tunique d'une vierge d'Athènes n'avait pas plus de grâce, ni plus de pudeur; et cette autre jeune fille encore, si coquettement coiffée, si élégante dans son déshabillé, qui jardine dans une serre et rattache au tuteur les tiges trop flexibles, *Tutelle*, dit le livret : oui, ce sont bien là des tableaux de genre, tels j'imagine qu'on pourrait en voir, légèrement tracés sur le fond uni des murailles, dans la demeure où Aspasia recevait Alcibiade et Platon, Socrate et Périclès; ces juges, à bon droit difficiles, n'eussent repris ici, sans doute, ni l'intimité des détails, ni la recherche du style en des sujets si familiers; peut-être eussent-ils reproché au peintre quelques mollesses dans le modelé des chairs, et la valeur excessive donnée aux fonds, aux plantes de la serre, aux oiseaux de la volière, à tous les accessoires exécutés avec une fermeté qui affaiblit le relief des figures, tandis qu'ils le devraient rehausser.

Qu'a voulu faire M. Gleyre, sinon une peinture antique, en prenant pour sujet cette Vénus chevauchant sur un bouc, qu'il nomme en toutes lettres grecques Ἀφροδίτη πόνθημος? Mais il manque précisément à cette peinture les grâces légères et les raretés exquises que M. Hamon, s'il en croyait quelques personnes, devrait se retrancher. Cette figure aux formes lourdes et molles, déjà connue du public par une lithographie assez répandue, n'est pas un des meilleurs ouvrages du peintre habile et consciencieux des *Romains passant sous le joug*.

Les qualités de l'art élevé sont rares partout; c'est beaucoup que l'on puisse les reconnaître çà et là dans un salon qui ne renferme guère que des tableaux de chevalet. La taille ne fait rien à l'affaire. Vainement tel artiste, qu'il est inutile de nommer, a mis sur sa toile des figures de grandeur naturelle, il n'a réussi qu'à rendre la pauvreté de son talent plus manifeste. — Ceci ne s'adresse pas au tableau de M. Jalabert, *Une Veuve*, dans lequel on pourrait souhaiter une étude plus attentive de la nature et une exécution plus forte, mais qui se recommande par le bon goût de la composition et la grâce du sentiment. — Tel autre, capable d'aborder et de vaincre les plus grandes difficultés de la forme et du style, M. Gérôme, par exemple, auquel on ne peut reprocher le plus souvent que de méconnaître la haute portée de son talent, fera sur une toile de quelques centimètres une œuvre accomplie, en restant dans les justes limites de la peinture de genre, et par les qualités qui lui appartiennent en propre, l'esprit de la composition, la couleur, la finesse des détails, l'adresse du pinceau. Ces qualités sont, en effet, réunies dans le *Rembrandt* gravant à l'eau-forte. Nous n'hésitons pas à placer ce joli tableau parmi les meilleurs de l'artiste; cependant, qu'il ne se tienne pas ren-

fermé désormais dans la peinture de genre. Nous attendons de lui, au prochain Salon, quelque grand ouvrage.

*La Vendangeuse de Sora*, de M. Jourdan, est une peinture simple et gracieuse qui donnerait à espérer beaucoup de cet artiste, si d'un autre côté le tableau qui a pour titre *Brune et Blonde*, ne montrait une main bien peu assurée et un bien faible souci de la vérité. M. Landelle, dans ses *Bigolentes de Saint-Marc*; M. Cermak, dans son tableau de *la Chèvre*, souvenir de la Circassie; M. Pettenkofen, dans son *Enfant hongrois*, peint avec cette finesse qui n'exclut pas la largeur, déjà signalée à l'Exposition du boulevard des Italiens par notre collaborateur M. Théophile Gautier, appartiennent encore à la famille des artistes voyageurs, qui fournissent un si large tribut à la peinture de genre. MM. Comte et Tissot cherchent, dans les anecdotes de l'histoire ou dans le roman, les costumes et les intérieurs pittoresques qu'ils affectionnent. L'un et l'autre semblent, à l'heure qu'il est, se préoccuper beaucoup du succès obtenu par M. Leys; nous croyons que cette préoccupation n'est pas sans danger. L'artiste anversoïsois, dont les ouvrages ont été si bien accueillis en France, est resté lui-même dans ses prétendues imitations des vieux maîtres flamands; il n'emprunte, en effet, à ses modèles ni leurs sujets, ni leurs types; il étudie les œuvres de ses maîtres, mais il ne cesse pas de regarder autour de lui, et par là, en s'inspirant du passé, il reste original et bien vivant. C'est ainsi qu'à son tour il le faut imiter; copier seulement sa manière et ses procédés, ce serait le comprendre bien mal. M. Charles Comte a réussi déjà lui-même avec assez d'éclat à plusieurs expositions; il n'a que faire de modèles, et on ne peut que l'engager à suivre résolument sa sa voie. M. Tissot, lui aussi, a prouvé, aux derniers Salons, qu'il possède un sentiment fin et qui lui est bien personnel; ses œuvres précédentes avaient même, à notre avis, un caractère plus distingué et plus poétique que celles qu'il vient de finir. Nous ne voudrions pas diminuer la bonne opinion que beaucoup de personnes qui connaissaient peu le talent de M. Tissot, en ont prise à l'exposition de la rue Chaptal, mais les tableaux que nous y avons vus (un seul est inscrit au livret) ne montrent pas un progrès véritable; ils sont peints d'une couleur énergique, mais dure, les liaisons manquent entre les tons, les ombres sont noires; tous les détails sont curieusement étudiés, mais ils le sont trop également, et en revanche les figures ne le sont pas assez; tout vient en avant dans son principal tableau et occupe les yeux à la fois, et ce qui arrête le moins les regards, ce sont les têtes, trop peu dessinées et peintes; enfin la vie (je ne dis même pas le drame) est absente de cette composition, empruntée au théâtre allemand : on ne devinerait jamais, sans le secours du cata-



logue, qu'elle représente *Marguerite à l'église*. Que M. Tissot ne se méprenne pas sur nos sentiments à son endroit : la sévérité de nos paroles contraste, il est vrai, avec les éloges que nous avons donnés à plusieurs de ses confrères, et que l'on trouvera excessifs peut-être; mais qu'il croie bien que nous ne le plaçons pas au-dessous de la plupart d'entre eux : c'est parce que nous voyons en lui un artiste sérieux, appelé à un bel avenir, que nous le prions instamment d'être difficile envers lui-même et de s'attacher aux mérites austères qui, des disciples, font des maîtres.

Nous n'avons rien dit encore des paysages et de la peinture d'animaux; il y a cependant, dans ces deux genres, de forts beaux tableaux à l'Exposition; mais nous aurons fait peu de chose pour la gloire de M. Daubigny, en disant qu'il a ajouté une *Vue du Morvan*, fine, brillante et vraie, à la longue liste d'excellents paysages que nous connaissions de lui; et pour la gloire de M. Troyon, quand nous aurons décrit un nouveau tableau de *Vaches à l'abreuvoir*, peint avec la couleur qu'on lui connaît et sa souplesse habituelle. Nous voulons mentionner encore une *Vue de Naples*, de M. Achenbach, digne pendant de celle qui était exposée en 1859, dans la salle des peintres étrangers; un joli tableau d'animaux de M. Eugène Lambert; un paysage très-franc de M. Castelnau, qui ne se trouve pas compris dans le catalogue; un autre d'une impression très-vive et qui nous paraît vraie, de M. Imer.

Et maintenant, arrêtons-nous; que nos peu indulgents amis se rassurent; nous ne voulons pas louer ou critiquer l'une après l'autre toutes les œuvres réunies en ce moment dans la galerie de M. Goupil. Nous ne nous exagérons pas l'importance de cette exposition; mais, quand la *Gazette des Beaux-Arts* est attentive à rendre compte de toutes celles qui lui sont signalées dans les départements, il eût semblé malséant qu'elle ne consacraît pas aussi quelques pages à une exposition parisienne, où quelques œuvres nouvelles, dignes d'attention, se sont produites. Elle tient, en effet, à témoigner de sa sympathie pour l'entreprise de M. Goupil, aussi bien que pour toutes les tentatives semblables qui seraient faites dans l'intention d'encourager des artistes. Elle désire vivement que celle-ci se renouvelle, mais elle souhaite aussi qu'un plus grand nombre d'hommes de talent puissent en profiter, et qu'un choix sévère exclue à l'avenir, les œuvres sans valeur. Les montrer à côté des bonnes, n'est pas, pour celles-ci même, aussi indifférent qu'on le croit peut-être.

## MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

---

### VENTE DE PORCELAINES DE SÈVRES

L'hôtel Drouot vient de clore la saison des ventes par un coup de tonnerre. Une garniture d'ancien Sèvres vient de presque doubler l'enchère que n'avait pu atteindre cet hiver le tableau de Sébastien del Piombo. Mais donnons tout d'abord la description de ce fragile trésor :

Cette garniture se composait de : un vase de 48 cent. de hauteur, formant pièce de milieu, et de deux vases de 40 cent. de hauteur, formant pendants.

Ces trois vases, fond bleu de roi, de la forme intermédiaire des premières années de Louis XVI, à gorges et culots enrichis de canaux creux, ornés de modillons réservés en blanc, étaient surmontés de couvercles de forme dite couronne, et posés sur des piédouches à socles carrés, terminés par des griffes de lion. Les anses, dorées, étaient à ornements de feuillages.

Chaque vase était orné de deux médaillons, se détachant sur un fond du plus beau bleu de roi. Le médaillon de la face antérieure du vase de milieu, représentait un sujet tiré des *Métamorphoses* d'Ovide, *Pygmalion et Galatée*, d'après Boucher ; ceux des deux autres vases figuraient des *Bacchanales*, d'après le même maître.

Les médaillons des faces postérieures offraient des vues de parcs ; avec beaucoup de bonne volonté, on pouvait reconnaître dans l'un d'eux le parc de Versailles.

Chaque médaillon était encadré d'ornements en relief, émaillés sur or, représentant des cornes d'abondance, et des rangs de perles se développaient sur la panse du vase ; des dorures de la plus grande richesse complétaient cette ornementation.

Offerts, dit-on, par le roi Louis XVI à un ministre de Prusse, ces vases présentaient dans leur ensemble la réunion la plus complète de tout ce que la célèbre Manufacture a produit de plus splendide en ce genre, au moins comme réussite de décor.

On racontait dans l'assemblée, mais nous ne garantissons pas l'anecdote, qu'ils avaient été achetés 72 fr. par un brocanteur, chez un paysan de l'Allemagne puis revendus 9,000 fr.

Cette garniture a atteint l'enchère de 63,000 fr. !

Cette somme est vraiment exorbitante, et dépasse de beaucoup tout ce que peut faire concevoir la passion du bric-à-brac. La forme générale de ces vases était d'une extrême insignifiance. Les sujets, peints par un artiste médiocre, étaient d'un ton délavé, et n'étaient nullement décoratifs. C'est donc la finesse de la matière, le bonheur de la réussite du bleu, de l'application et de la conservation des ors, et sans doute aussi

l'extrême rareté de la réunion de ces trois objets, qui a séduit le riche amateur qui, cet hiver, il est bon de le répéter aujourd'hui, payait 50,000 fr. l'esquisse de Bonington, de la vente Seymour.

L'ombre de madame de Pompadour a dû tressaillir d'aise au bruit du marteau de M. Pillet.

### VENTE DE LA COLLECTION LOUIS FOULD

L'homme est tellement « ondoyant et divers », que j'avoue n'avoir point éprouvé, de la dispersion du cabinet de M. Louis Fould, la même mélancolie que notre ami et collaborateur A. Darcel. Je n'en accuse que mes goûts personnels, et, bien que je puisse dire, en parodiant le poète :

Hélas ! que j'en ai vu mourir de... *collections* !

je ne me sens véritablement touché que lorsque je vois disperser en lambeaux une collection formée patiemment pour réunir des séries d'un même ordre, ou les œuvres d'un même maître. Tel était le cabinet Anastasie pour les antiquités égyptiennes, tel est encore celui de M. A. Jacquemart pour l'histoire de la porcelaine chinoise.

Mais la collection de M. Fould affectait des allures de musée au petit pied, qui dès lors faisaient inévitablement songer aux lacunes. L'antiquité et le XVIII<sup>e</sup> siècle, les potiers de l'Étrurie et les émailleurs de la Renaissance, les médaillistes de la grande Grèce et les armuriers de Java y auraient retrouvé leurs œuvres pêle-mêle dans la même vitrine. En voulant embrasser tous les horizons, le possesseur de cette immense collection n'avait pu limiter son choix aux plus exquis spécimens de chaque époque ou de chaque nation, et le visiteur se sentait plus étonné que ravi, plus curieux qu'ému. Une épuration intelligente et sévère devenait indispensable, et l'on se rappelle que c'est en resserrant chaque jour son admiration, en limitant, pour ainsi dire, le nombre des chefs-d'œuvre, que M. Rattier avait laissé le plus admirable choix que puisse rêver un amateur de haut goût.

Le catalogue Rattier n'enregistrait qu'environ 500 numéros ; la vente a produit près de 400,000 fr. Celui de la collection Fould en décrit au delà de 3,000, et au moment où nous écrivons ces lignes (vacation du 22 juin), on a réalisé 550,000 fr.

Quoi qu'il en soit, l'étude de notre collaborateur subsiste avec toute son autorité. Il a choisi et jugé avec goût sur les meilleures pièces de cette collection qui, après tout, en comptait un assez grand nombre de bonnes ; et l'on verra, en s'y reportant, que celles qu'il signalait dans son étude sont, en effet, celles qui ont atteint les plus hauts prix.

Les antiquités égyptiennes se sont, pour ainsi dire, données. Le catalogue n'a été distribué qu'aux derniers moments, et avec une extrême parcimonie. Il est vrai qu'il se vend dans l'intérieur même de l'hôtel « au profit des gardiens et des employés chargés du service de la vente. » Mais nous pensons que c'est là une économie des plus discutables. Une vente qui produira plus de 600,000 fr. offre de quoi couvrir de misérables frais d'impression ou de police intérieure, sans que l'on ait recours à une mesure aussi nouvelle. — Ces antiquités provenaient, pour la plupart, de la vente Anastasie, à laquelle elles avaient été payées excessivement cher. Le Louvre s'est trouvé absolument seul, aucun musée de l'Europe n'ayant envoyé de représentants. Aussi a-t-il pu com-



pléter ses séries par des acquisitions dirigées avec intelligence et faites à un bon marché tout à fait inattendu.

Nous reproduisons la description des objets les plus intéressants acquis par le Louvre. Les prix n'en offriraient aucun intérêt; mais en recommandant à nos lecteurs l'exactitude de ces descriptions, que nous reproduisons en grande partie, nous exprimerons le regret que le reste du catalogue n'ait point toujours suivi ces errements, et surtout n'ait point indiqué par une note, quelques objets très-évidemment imités, et qui ne pouvaient tromper les amateurs que sur le papier.

# ANTIQUITÉS ÉGYPTIENNES

## *Sculpture. — Monuments de grande dimension et autres.*

Pierre calcaire. — *Tête* colossale d'une statue d'Osiris. Le dieu tient le pedum et le flagellum; il est coiffé de la mitre habituelle. C'est un fragment de pilastre ou de cariatide. Provenant de la vente Anastasie. Haut. 47 cent. — *Groupe* funéraire, représentant en haut relief un homme, sa femme et leur fils. Les époux se tiennent enlacés et sont assis sur une sorte de banc à dossier; le fils est debout entre son père et sa mère. Le père est nu, sauf la schenti; la femme porte une tunique qui part du milieu du corps et descend sur les jambes. Des inscriptions gravées en creux sur la ceinture de l'homme, sur la tunique de la femme et près de la représentation du fils, donnent les noms et qualités de ces personnages. Haut. 43 cent., larg. 30 cent. — *Groupe* funéraire; un homme et sa femme assis. Des inscriptions apprennent que l'homme était *grand odiste d'Ammon* et la femme grande odiste de la déesse Mout. Haut. 90 cent. — *Simulacre de porte*. On plaçait ces portes au fond des tombeaux pour cacher une cavité dans laquelle était le portrait du défunt sculpté en ronde bosse, ou un groupe analogue à celui qui est décrit ci-dessus. C'est le seuil de la demeure dernière. En haut, on lit un proscynème ou acte d'adoration à Osiris, au nom du défunt. Haut. 1 m. 72 cent. — *Stèle* ou *simulacre de porte*. Dans la moulure en haut, une barque sacrée et l'image d'Osiris avec sa légende. Au-dessous, six registres décorés de figures accompagnées de légendes hiéroglyphiques. On lit les noms de Chem-Aa, fils de Tata, fils de Ai. Les autres registres sont occupés par vingt-quatre personnages de la même famille. Haut. 97 cent., larg. 46 cent. — Autre *Stèle*, de l'an xiv d'Amenemhâ II de la douzième dynastie. Au milieu de légendes hiéroglyphiques, on distingue la figure debout, gravée et peinte, du défunt Mentou-Nsou. Il avait des fonctions sacerdotales dans le temple du dieu Mentou, dont son nom est un composé. Haut. 88 cent., larg. 38 cent. — Albâtre. *Chenet* d'un très-beau travail. Haut. 23 cent. Vente Anastasie.

FIGURINES. — DIVINITÉS. — Jaspe vert veiné blanc : *Ptah* ou *Patèque*, la tête surmontée d'un scarabée. — Terre émaillée bleue : *Nofré-Toum* ou *Nowre-atoum*, dont la figure est colorée en jaune; il a sa coiffure habituelle, quatre plumes sortant d'une fleur de lotus. Monument d'une grande finesse et d'une parfaite conservation; le travail annonce la vingt-sixième dynastie. Haut. 40 cent. — Serpentine : Groupe de deux *Époux égyptiens* assis sur un banc à dossier. Haut. 43 cent. Travail fin. — Ivoire : Figurine de *Femme* debout, entièrement nue, les bras collés le long du corps. Haut. 44 cent. Les statuettes en ivoire sont d'une extrême rareté.

SCARABÉES. — Jaspe vert : *Scarabée funéraire* avec le nom du défunt, Chonsou-artas, enfanté de Tsenti...s. Haut. 7 cent. Belle matière.

AMULETTES. — Jaspe vert : *Cœur funéraire* portant le même extrait du Rituel que les scarabées.

VASES EN TERRE. — Terre émaillée : *Seau* sans anse, décoré de fleurs et de boutons de lotus, peints en noir. — *Vase* à couvercle, sur la face principale une scène funéraire se détachant en bleu sur fond noir ; l'inscription donne au défunt la qualification de grammate. Haut. 45 cent.

VASE EN VERRE. — Verre bleu : *Lecythus* se terminant par une fleur à huit pétales, étui à collyre. Il contient encore de la poudre d'antimoine pour s'estomper le dessous des yeux, suivant la coutume de l'Orient.

OBJETS DIVERS. — Fragment d'un *Cercle* portant sur les deux faces des sujets gravés, 1° l'œil symbolique, *out'é* ; au-dessus du nœud symbolique, *shes* entre deux divinités à tête de cynocéphale, et le commencement d'une légende hiéroglyphique qui se rapporte au sujet représenté : Moi *outé*, je viens pour faire l'acquisition du *shes* (une sorte de résurrection, de seconde vie) autre face : une girafe, la déesse *Thouoris* ou *Apt*, portant un crocodile sur le dos et dévorant un captif agenouillé et les bras liés derrière le dos ; plus loin, le dieu Bès ou Pathèque, un disque monté sur deux jambes humaines, et enfin un captif renversé, une jambe en l'air. Haut. 6 cent., larg. 45 cent. On ignore la destination de ces cercles, dont le Louvre possédait déjà un fragment analogue.

Le Musée des antiquités assyriennes a acheté encore quelques cylindres couverts d'inscriptions cunéiformes.

#### ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES

##### *Groupes, statues et bustes.*

Marbre : *Faune* debout, tenant le *pedum* et une grappe de raisin ; à ses côtés un faunisque. Haut. 4 m. 24 cent. ; haut. du faunisque, 52 cent. 46,500 fr. pour le Louvre. Groupe de grandeur naturelle, de style grec, d'une conservation singulière ; le bras droit seul est refait ; la tête a été replacée sur le cou, mais c'est incontestablement celle de la statue. Trouvée à la villa d'Adrien, à Tivoli, en 1782. Nos lecteurs peuvent, dès aujourd'hui, voir cette statue dans la salle ronde par laquelle on entrait jadis au Louvre. Bien qu'elle ait beaucoup perdu au voisinage des autres antiques, elle se maintient encore à une place fort honorable. Nous la croyons de travail romain d'après un original grec. — Basalte vert : *Buste d'Octavie*, sœur d'Octave Auguste, femme de Marc-Antoine. Haut. 34 cent. 8,500 fr. pour le Louvre. Sculpture d'une grande rareté, provenant de la collection Hope, et antérieurement de celle du baron Roger. L'extrême dureté de la matière fait excuser la sécheresse du travail. Elle est également en place dans les galeries du Louvre, dans la salle qui jadis donnait, par un passage, sur la cour de l'administration. — Marbre blanc : Fragment d'un *Putealis*, sorte d'autel rond consacré à Bacchus ; une bacchante, vêtue d'une longue robe qui la couvre entièrement en ne lui laissant nu que le sein, s'avance vers un autel. Haut. 59 cent. 540 fr. — Fragment d'un *Vase* qui rappelle, par la forme comme par le sujet qui y figure, le célèbre vase Borghèse que l'on admire aujourd'hui au musée du Louvre ; une bacchante debout apporte une phiale remplie de fruits à un jeune faune qui danse, le thyrsé à la main. Sculpture remarquable. Haut. 56 cent. 4,460 fr. — Porphyre rouge oriental : *Urne* sans anse avec couvercle, entièrement évidée ; pièce remarquable par son volume et la beauté de la matière. Haut. 40 cent. 1,530 fr.

STATUETTES EN BRONZE. — *Vénus*, debout et entièrement nue, tient de la main gauche la pomme; statuette récemment rapportée de Syrie. Travail de l'époque romaine. Haut. 35 cent. 500 fr. — *Fortune-Isis* debout, tenant de la main droite un gouvernail sur lequel elle s'appuie, et de la gauche la double corne d'abondance; elle est vêtue d'une double tunique talaire; sur la tête, on voit non-seulement le diadème des divinités grecques ou romaines, mais le disque entre deux cornes, surmonté de deux longues plumes, coiffure symbolique d'Isis ou d'Hathor. Haut. 48 cent. 350 fr. — *Harpocrate* entièrement nu, sauf une nébride jetée sur l'épaule; il tient de la main gauche une corne d'abondance, l'index de la main droite sur la bouche; sur son front, le disque que l'on voit colorié en rouge et en vert sur les peintures égyptiennes; les cheveux sont bouclés comme ceux d'un enfant. Haut. 45 cent. 3,440 fr. Provient de la vente Roussel. — *Harpocrate*; le jeune dieu représenté entièrement nu, debout, le doigt sur les lèvres, le corps légèrement incliné à gauche, supporté par le coude qui portait sans doute sur une colonne qui a disparu et qui a été remplacée par un tronc d'arbre; les cheveux bouclés sont serrés par un bandeau; il porte le schent ou couronne des principales divinités égyptiennes, et de plus le crôbyle ou nœud des génies. Haut. 53 cent. 2,200 fr. — *Candélabre* étrusque, porté sur un trépied terminé par trois pattes de lion posées sur des tortues; il est décoré de trois sujets mythologiques en bas-reliefs découpés à jour : le premier représente Hercule armé de la massue enlevant Déjanire; la deuxième, deux satyres représentant des centaures ithyphalliques barbus et nus en course; le troisième bas-relief représente deux femmes servantes nues. Trois têtes humaines barbues décorent le haut du trépied; la tige, décorée de rondelles, se termine par des crochets qui soutiennent trois petites lampes. Haut. 48 cent. 2,420 fr.

VASES PEINTS. — Vulci : *Amphore* avec couvercle; peinture rouge. Thésée et Pirithoüs combattant l'amazone Antiope; revers, un héros quittant son vieux père. Haut. 44 cent. 830 fr. — *Amphore*; peinture rouge, scènes de gymnase sur les deux faces. Haut. 40 cent. 4,100 fr. — *Amphore*; peinture noire rehaussée de rouge; deux hommes au moment de partir pour la chasse : l'un d'eux est armé de toutes pièces; au revers, Ménade dansant entre deux satyres. Haut. 42 cent. Ce vase provient de la vente Samuel Rogers, sous le n° 486. 220 fr. — Nola : *Rhyton* formé par une tête de bœuf; une couronne de lierre orne le col du vase. Haut. 22 cent. 640 fr. — Même fabrique : Autre *Rhyton*, forme de tête de génisse; sur le col, un sujet peint en jaune sur fond noir; une harpie, sous la figure d'une femme ailée, poursuit trois jeunes filles effrayées. Haut. 44 cent. 370 fr.

VASES EN VERRE. — Verre blanc jaunâtre irisé : *Œnochoé* dont l'orifice en trèfle est décoré de filets en relief de couleur bleue. Haut. 26 cent. Cette pièce remarquable provient de fouilles faites dans l'Archipel grec. 430 fr. — Verre vert translucide : *Coupe* semée d'étoiles de couleurs diverses, dans lesquelles domine une riche nuance de violet. Haut. 7 cent., diam. 42 cent. 2,240 fr. — Verre vert translucide semé de rubans : *Plateau* ou scutella, de couleurs variées. Pièce remarquable par son volume. Diam. 44 cent. 500 fr. — Verre violet moucheté blanc : *Urne* de forme sphérique, sans anse. Pièce remarquable par son volume. Diam. 46 cent. 420 fr.

#### MOYEN AGE ET RENAISSANCE

ORFÈVRERIE. — Argent : *Ostensoir*; la coupole, ou ciborium, est soutenue par des contre-forts partant des clochetons; celui du centre offre la Vierge debout portant l'enfant Jésus; le pied est orné d'un écusson émaillé aux armes du donateur. Haut. 25 cent. 4,040 fr.



— Argent repoussé et doré : *Chef* ou *reliquaire*. C'est le buste d'une jeune sainte ; des cheveux tressés et pendants sur les épaules ; les yeux incrustés d'émaux imitant la nature ; une couronne de fleurs, symbole de la pureté, ceint son front ; un collier en émaux d'épargne sur argent décore son cou ; au milieu du collier, est un écusson armorié. Ce chef, qui paraît de travail allemand, est du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle. Haut. 30 cent. 1070 fr.

— Cuivre repoussé et doré : *Chef* ou *reliquaire*. C'est encore un buste de sainte ; celle-ci a la tête couverte d'un voile dont les plis descendent jusque sur le sein et se mêlent à de longues tresses de cheveux. Ce chef est richement orné de pierreries et de plaques d'émaux à ornements à champlevé. Haut. 36 cent. Il provient de Cologne et aurait, dit-on, renfermé des reliques de sainte Marguerite. 1,240 fr. — Argent repoussé : *Reliquaire* en forme de bras, qui a dû renfermer le bras de saint Pantaléon, évêque et martyr ; la main est figurée dans le geste consacré à la bénédiction ; l'anneau épiscopal est passé au doigt médius et le chaton orné d'un cabochon en queue de paon ; le poignet et la manche sont couverts d'ornements en filigrane et enrichis de pierreries ; une petite porte à charnières porte deux écussons sur lesquels sont des armoiries. On lit sur la manche les mots suivants : PANTALEONIS + AVE sur fond niellé. Haut. 48 cent. Ouvrage du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle. 700 fr.

IVOIRES.—*Retable* à quatre volets offrant, en sculpture de haut relief, Jésus entre deux saints, la Vierge portant l'enfant Jésus entre deux anges ; ces sujets, placés sous des ogives que supportent des colonnettes en argent doré, occupent le centre du monument ; les volets offrent des bas-reliefs représentant des saints et des anges. Cet objet renfermait des traces de peinture et de dorure. Haut. 25 cent., larg. 28 cent. 2,040 fr. — *Crosse abbatiale* ou *épiscopale* ; la volute, sculptée à jour, offre deux sujets adossés : la Vierge couronnée debout, tenant l'enfant Jésus, et le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean ; un ange sert de support et forme le lien qui réunissait la crosse à la hampe. Travail du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. Haut. 46 cent. 1,240 fr.

ÉMAUX DITS BYZANTINS.—Autre *reliquaire* de même forme, des sujets suivants : sur un des rampants, la Fuite en Égypte, au-dessous est représentée la Nativité ; tous ces personnages ont les têtes saillantes et nimbées ; sur chacune des faces latérales est figuré un des quatre évangélistes ; les deux autres se trouvent représentés sur deux petites plaques qui décorent la galerie à jour placée au-dessus du monument ; la partie postérieure du reliquaire est décorée de rosaces. Haut. 24 cent., long 22 cent. 1,649 fr.

PEINTURES.—*Livre d'Heures* orné de douze miniatures exécutées à la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, le nom de saint Ursin est inscrit en lettres d'or au calendrier, ce qui donne lieu de croire qu'il a été exécuté pour le diocèse de Lisieux. Il commence par une oraison à la sainte Vierge et finit par une oraison à saint Sébastien. Les miniatures représentent les douze sujets suivants : la Descente de Croix ; l'Annonciation ou la Salutation Angélique ; la Visitation ; la Naissance de Jésus-Christ ; la Naissance de Jésus-Christ ; l'Annonciation aux bergers ; sur la banderole que tient l'ange, on lit ces mots de l'Évangile : Puer natus est ; l'Adoration des mages ; la Présentation au temple ; la Fuite en Égypte ; le Crucifiement ; la sainte Vierge et saint Jean en prières au pied de la croix ; la descente du Saint-Esprit ; le Roi psalmiste ; Un enterrement chrétien. 704 fr. — *Livre d'Heures* des premières années du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle. Ce manuscrit renferme douze grandes miniatures à pleines pages, vingt-deux moyennes et douze petites, neuf vignettes, images en devises placées au bas de chacun des mois de l'année ; de plus, chaque page est entourée d'encadrements variés à l'infini ; on lit sur la dernière feuille du vélin : « Ce livre a appartenu à la reine mère qui en a fait présent à son confesseur

et la mère du confesseur m'en a fait présent. » La signature de ce personnage a été grattée. 4,520 fr.

SCULPTURE, COLONNES, VASES, ETC. — Marbre blanc : *Saint Jean-Baptiste enfant*, vu à mi-corps, de profil, avec le nimbe et la croix ; bas-relief. Haut. 46 cent., larg. 29 cent. Quelques amateurs ont élevé des doutes sur ce bas-relief. En résumé, s'il est original, il s'est vendu bien bon marché, et bien cher au contraire, si comme on le croit, il n'est qu'une copie italienne moderne. 2,040 fr.

BIJOUX. — Or : *Cœur ouvrant*, en filigrane d'or ; une plaque en cristal de roche, taillée à facettes, laisse voir le buste d'une reine en or, se détachant sur un fond rouge. Haut. 42 millim. 70 fr. — Or émaillé. — *Pendant de ceinture* de forme ovoïde, découpé à jour, offrant des ornements d'arabesques du meilleur style, cantonné de consoles à cariatides et de pendants en perles fines. Pièce de la plus grande richesse et de la plus grande rareté parmi les bijoux de la renaissance italienne du xvi<sup>e</sup> siècle, qui ne saurait être attribuée à Benvenuto Cellini, ainsi que le disait le catalogue, mais qui rappelle ce morceau de la vente Rattier. 5,300 fr. — *Pendant d'oreilles* formé d'un triton tenant une palme, dont la queue est enrichie de diamants. Haut. 25 millim. 450 fr. — Argent et bois : *Cuiller* dont le manche en argent se termine par un torse d'homme barbu. Long. 45 cent. 450 fr. — Or : *Petit couteau* de toilette ; une perle fine orne le haut du manche. Haut. 7 cent. 100 fr. — Or émaillé : *Bague* dont l'anneau, fort large, est formé de filigrane enrichi d'émaux et de quatre petits anneaux mobiles ; le chaton, ouvrant en forme de maison, a les deux rampants et les lucarnes couverts d'imbrications en émail vert, et servait probablement à renfermer des parfums. Cette bague est un anneau de mariage israélite en Allemagne. 205 fr.

IVOIRES SCULPTÉS : Ivoire. — *Jésus s'élevant vers les cieux* ; figurine d'applique d'une grande finesse d'exécution. Haut. 48 cent. 4,200 fr. — *Canette* à bière richement montée en argent doré ; la panse offre une bacchanale composée de nombreuses figures d'une rare beauté d'exécution ; le couvercle est formé par un groupe d'enfants. Haut. 22 cent. 4,000 fr.

BRONZES FLORENTINS ET AUTRES : Bronze florentin du xvi<sup>e</sup> siècle. — *Apollon ou l'Apolline* ; belle réduction de la célèbre statue qui orne la tribune de la galerie de Florence. Haut. 25 cent. 4,000 fr. — Bronze italien du xvi<sup>e</sup> siècle. — Deux *luteurs*. Excellente réduction du célèbre groupe du musée de Florence. Haut. 33 cent., larg. 38 cent. 2,240 fr. — *Vénus et Adonis*. Ces deux figures, qui se font pendant, décoraient des chenets supportés par d'élégants piédestaux formés de dauphins, de figures de génies et de têtes de séraphins. Haut. 82 cent. Pièce très-remarquable et d'un excellent style. 2,500 fr. — Une paire de *chenets* de style florentin surmontée des figures de Jupiter et de Junon. Haut. 80 cent. 2,400 fr. — Bronze ancien : Une paire de *vases* à deux anses dont les pieds sont chargés d'ornements en relief d'un très-beau style ; les bas-reliefs qui décorent la panse représentent l'un Amphitrite et sa suite, l'autre, un sujet dont le principal personnage est Hellé traversant l'Hellespont sur le bélier. Copie de l'époque du xvii<sup>e</sup> siècle. Haut. 44 cent., 27 cent. 6,000 fr.

Nous arrêtons à ces derniers objets le compte rendu de cette vente. Nous le compléterons dans le prochain numéro, en y joignant les majoliques, les verreries, les chinoïseries, etc., etc.

Les tableaux se sont vendus relativement fort cher ; car, à l'exception du Téniers, il n'y en avait point de très-remarquables.

TABLEAUX. — BRASCASSAT (B.-R.), signé et daté 1842. *Taureau, Vache et Chèvre à la prairie*. H. 4 m. 48 c.; l. 4 m. 94 c. 9,000 fr.

GREUZE (B.-B.). *Jeune Paysan* vêtu d'une veste grise et d'un gilet jaune. H. 53 c., l. 55 c. 4,400 fr. Étude insignifiante.

VAN OSTADE (Adrien). *Une Femme assise près d'une fenêtre tient une lettre et une pipe*. H. 27 c., l. 25 c. 3,000 fr.

SCHEFFER (Ary). Signé, daté 1850. *Le roi de Thulé*, très-faible réduction par lui-même de son grand tableau. H. 46 c., l. 35 c. 3,002 fr.

TÉNIERS (D.). *Intérieur de Cabaret*. Trois paysans devant une cheminée; l'un d'eux assis à côté d'un tonneau, bourre sa pipe; une cruche est près de lui à terre. Plus loin, dans le fond, on aperçoit un autre personnage. H. 24 c., l. 47 c. 9,450 fr. — Cette petite toile était une merveille d'esprit dans la touche, de fraîcheur dans le ton, et surtout elle était d'une conservation parfaite. C'est une perle. — *Le Joueur de Vielle; le Charlatan*, vendus à la vente de la comtesse de Verrue 650 livres<sup>1</sup>.

WOUWERMANS (Ph.). *Le Cerf forcé*. Ce tableau provenait de la vente de la collection de la duchesse de Berry; il avait été payé 5,000 fr.; le catalogue le décrivait en ces termes : « Riche et vaste paysage de site montueux; on voit au milieu un reste de ferme à colombier; la base est dégarnie de pierres et de briques, et descend sur le bord d'une rivière formant torrent, dont les eaux se fraient un passage à travers les rochers; des voyageurs accompagnés de dames observent les effets pittoresques et le mouvement des eaux, tandis que d'intrépides chasseurs, suivis de leurs chiens, poursuivent un cerf et sont près de l'atteindre. » H. 2 m. 8 c., l. 2 m. 67 c. 8,400 fr.

## VENTES EN PROVINCE ET A L'ÉTRANGER

L'abondance des matières nous oblige également à renvoyer au prochain numéro deux comptes rendus de ventes, que nous avons reçus d'Orléans et de Dijon. Que nos aimables correspondants veuillent bien nous le pardonner. Nous y joindrons, s'il est possible, quelques détails sur une très-importante vente de dessins, faite à Londres le mois dernier.

PH. BURTY.

## EXPOSITION DE TROYES

La ville de Troyes a été de tous temps une école intelligente qui a fourni à la France des architectes, des sculpteurs, des peintres et des praticiens singulièrement habiles dans les diverses industries qui se rapprochent le plus de l'art. Les églises de Troyes sont la joie des archéologues; pendant plusieurs siècles, la fabrication des vitraux y a produit des merveilles, dont il nous reste heureusement les plus précieux témoignages. Au xvi<sup>e</sup> siècle, de savants sculpteurs y taillent le marbre et la pierre dans un goût italo-français de la plus rare élégance; et ce mouvement ne s'est jamais ralenti, puisque Troyes est le pays de Pierre Mignard, de Girardon et de bien d'autres artistes, tel que le noble et brillant statuaire que l'école a perdu récemment, Charles Simart.

L'idée d'ouvrir une Exposition à Troyes ne pouvait donc que réussir au milieu

1. Voir le *Trésor de la Curiosité*, de M. Charles Blanc, t. I, p. 8.



d'une population qui a gardé le culte, ou du moins la curiosité des grandes choses de l'art. La commission-d'organisation se trouvait d'ailleurs placée dans les conditions les meilleures, puisque Troyes, plus heureuse que bien des villes qui passent pour être de premier ordre, possède des locaux parfaitement appropriés aux exigences d'une exposition d'œuvres de peinture et de sculpture. Les tableaux, les gravures, les statues sont donc placés au Salon de Troyes de manière à satisfaire les artistes et les amateurs les plus difficiles.

Il n'est pas dans notre pensée d'examiner longuement les œuvres exposées; il nous suffira de dire que les peintres de Paris ont répondu avec empressement à l'appel qui leur a été adressé. Il y a à Troyes des Troyon, des Cabat, des Isabey, des Paul Flan-drin. A côté de ces maîtres brillent des artistes plus jeunes, des réputations plus nouvelles. M. Alfred de Curzon expose deux paysages où l'intime sentiment de la nature s'allie à la grandeur des perspectives; M. Saltzmann a aussi beaucoup de style dans son *Ravin de Nepi*. Dans le genre, si bien compris aujourd'hui, du paysage familier, un peintre de Troyes, M. Pron, montre beaucoup de vérité et de couleur; M. Loncle, professeur de dessin au lycée de la ville, sent vivement la nature, et, comme un digne élève de Decamps et de Cabat, il la traduit avec tout son accent. La *Vue prise dans la Nièvre*, de M. Harpignies, est pleine de limpidité. M. Schitz, directeur de l'école municipale de dessin, étudie avec bonheur les sites les plus différents, et dans sa peinture, variée comme la nature qu'il reproduit, il se montre toujours heureux, toujours lumineux et vrai.

La peinture de fleurs est aussi très-brillamment représentée à l'Exposition de Troyes. On a remarqué les excellentes études de madame Suzanne Apoil, *les Roses* de madame Escalier, et, bien mieux encore, les délicieux bouquets de M. Ouri, qui, deux fois artiste, réussit aussi bien dans la peinture à l'huile que dans la gouache.

Parmi les peintres de genre, le succès le plus vif a été pour M. Antigna, praticien à la main exercée, réaliste avec mesure, traducteur exact des scènes de la vie familière. Dans plusieurs tableaux, imparfaits sans doute, et qui, à ce titre, ont dû être discutés, M. Ronot se révèle comme un peintre vaillant, plein de franchise, singulièrement épris du vrai, et par cela même original. Il y a dans *les Forgerons*, dans *le Dîner des Vendangeurs*, un sentiment très-vif de la lumière et de la justesse du ton. M. Pezous est, à Troyes comme à Paris, le spirituel et ingénu coloriste que vous savez, et M. Worms, qui a encore quelque chose à apprendre, sous le rapport de la délicatesse de la touche, est aussi un excellent peintre de scènes militaires.

Il serait superflu de parler des gravures : déjà exposées à Paris, elles sont pour la plupart connues de nos lecteurs; pour nous, nous avons revu avec plaisir *la Vierge de Manchester*, de M. A. François; *la Femme de Rubens*, eau-forte de M. Chaplin; le portrait d'Ary Scheffer, de M. Dien, et plusieurs autres belles estampes de MM. Gaucherel, Varin et Nörmand.

Les œuvres de sculpture ne sont pas en bien grand nombre. On a dû, toutefois, s'arrêter avec un vif plaisir devant le *Bacchus enfant* de M. Lescorné, un artiste qui connaît aussi bien que les plus savants, l'art de tailler le marbre, d'y trouver des lignes heureuses, d'y exprimer la chair et la vie. Au *David* de M. Ramus, figure un peu gâtée par l'emphase, et qui est un mélange d'individualité pure et de convention académique, nous avons préféré non-seulement le *Bacchus* de M. Lescorné, mais un charmant buste de femme de M. Antonin Desprey, œuvre d'une exécution délicate et sobre, d'un sentiment exquis.

Nous pourrions en dire davantage; mais le peu que nous venons d'écrire suffit pour indiquer que l'Exposition de Troyes présente un intérêt réel. Les hommes dévoués qui ont organisé cette solennité ont bien mérité de l'art. Nous leur adressons donc ici notre remerciement cordial, et nous avons hâte de laisser la parole à notre cher Directeur, qui, appelé à faire partie du jury des récompenses, a dû émettre sur l'Exposition de Troyes un jugement qui, nous l'espérons, ne sera pas trop différent du nôtre.

R. V.

Depuis que notre collaborateur a écrit ces lignes, M. le maire de Troyes nous a invité à faire partie du jury des récompenses pour la section des beaux-arts. Nous avons répondu avec d'autant plus d'empressement à cette honorable invitation, que des souvenirs littéraires et de précieuses amitiés nous rappelaient aussi dans la patrie de Mignard, de Grosley, de Girardon et de Simart.

Étranger à l'agriculture, à l'horticulture et à toutes les branches de l'industrie qui ne se rattachent point aux arts du dessin, nous avons cependant visité, avec la curiosité la plus vive et avec un intérêt inattendu, le vaste et magnifique local consacré par la ville à l'exposition des produits industriels et agricoles. Inutile de dire que dans ces produits figuraient le Sillery mousseux, le Pierry-Épernay, le Cramant sec, le Cramant œil de perdrix, la tisane, le rosé, que sais-je...? et ce vin d'Al, si cher aux poètes et aux chansonniers! et d'innombrables délicatesses connues des gastronomes! Promises au banquet où la ville devait réunir les membres du jury, ces merveilles du genre alimentaire le disputaient, il faut le dire, aux plus savantes inventions, aux plus ingénieux mécanismes. Mais, laissant les agronomes examiner les charrues nouvelles, laissant les dames admirer les métiers circulaires dont les mille aiguilles tricotent d'elles-mêmes des bas, des bonnets et des gants, nous sommes allé dans la rue Saint-Loup, visiter les grands salons ouverts aux ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie, architecture. Le jury des beaux-arts, qu'il n'était pas difficile de former dans une ville où l'on compte beaucoup de savants, d'archéologues et de fins connaisseurs, a bien voulu, sans doute par politesse pour un Parisien, nous déferer la présidence. Trois jours entiers ont à peine suffi pour juger et classer tant d'ouvrages, avec le concours d'un académicien dijonnais, des plus capables.

Au commencement, il nous est arrivé à Troyes ce qui nous arrive partout. Noyées dans le nombre des peintures mauvaises ou médiocres (ce qui est tout un), les bonnes toiles ne se distinguaient point tout d'abord, et notre première impression a été bien moins favorable que la seconde. C'est un résultat singulier : au lieu de faire un contraste propice aux belles choses, l'œuvre des maladroits fait tort aux habiles. Mais bientôt le regard se ferme devant les scandales qui l'affligeaient, et le spectateur intelligent, laissant tomber comme un store officieux sur le faux, ne voit plus que le vrai. C'est ainsi que le jury des beaux-arts a découvert peu à peu, dans les magnifiques salles du musée troyen, de charmantes sculptures, d'excellents tableaux, des gravures et des lithographies pleines de saveur. Pour ce qui est des artistes de Paris, nous n'avions rien à apprendre touchant MM. Lescorné, Antigna, de Curzon, Ouri, Ronot, Chaplin, Frère et autres, sans parler de ceux que la croix d'honneur, déjà obtenue, mettait hors de concours; tels que Tröyon, Cabat, Paul Flandrin, Philippe Rousseau, Durand Brager, Mouilleron, Isabey, Caminade, Lapito, Lepoittevin; mais nous avons éprouvé une satisfaction des plus vives à découvrir, sous des noms inconnus, des artistes qui, un jour sans doute, auront aussi une notoriété brillante. Commencant par la sculpture, le jury s'est rendu dans un salon tout rempli des admirables travaux de Simart, de ses bas-



reliefs attiques, de ses compositions pour MM. de Luynes et de Vandœuvre, où palpite parfois le sentiment moderne sous la tunique grecque. Là, malgré ce redoutable voisinage, nous avons tous remarqué, avec un plaisir imprévu, un simple buste par M. Desprey; c'est le buste d'une jeune fille aimable qui était morte quand l'artiste l'a modelée, mais dont l'âme est encore présente dans ce souvenir. Parmi les peintres, nous Parisien, nous avons salué, non pas seulement par courtoisie, les portraits fermes et austères de M. Vaudé, les solides paysages de MM. Schitz et Pron, les mares mélancoliques de M. Dusaussay, les mythologies de M. Maison, qui, malheureusement, les peint en graveur, les miniatures de M. Brunard, artiste sérieux qui s'est fait modestement imprimeur à Troyes, au lieu de se faire miniaturiste à Paris, et enfin les étonnantes peintures sur porcelaine de M. le comte de Laveaux. Ces noms appartiennent tous à la localité ou à la région; mais nous pouvons affirmer au lecteur que l'amitié n'a eu aucune part aux distinctions dont le jury les a honorés.

Avant de distribuer les récompenses dont nous donnons ici la liste, la ville de Troyes a offert aux membres du jury, dans la grande salle du vieil hôtel de ville, décorée de sculptures par Girardon, un banquet splendide dont tous les raffinements étaient fournis par les exposants eux-mêmes. Pas un vigneron ne nous a fait grâce de ses crus, pas un distillateur ne nous a épargné ses élixirs, pas un confiseur ses devises. Quelques toasts chaleureux, notamment celui que M. le préfet a porté aux membres du jury, et qui a été parfaitement répondu par le doyen des grands filateurs du pays, ont indiqué la portée de l'Exposition, et en ont prédit les bienfaits. Déjà, nous l'avions constaté nous-même, animée d'un esprit nouveau, grâce à l'initiative municipale, la vieille cité champenoise se réveille, se rajeunit et se transfigure.

CHARLES BLANC.

SCULPTURE. — *Médaille d'or*, M. Lescorné; *Médailles de vermeil*, MM. Janson, Desprey et Cocheret.

PEINTURE. — *Médailles d'or*, MM. Antigna, Amand Gautier, A. de Curzon, Ouri, Émile Vaudé; *Médailles de vermeil*, MM. Ronot, Chaplin, Frère, Worms, Dusaussay, Yan Dargent, Veyrassat, madame Apoil, MM. Schitz, Pron, Maison, Pezous, mesdames Ronner et Escalier; *Médailles d'argent*, MM. Mazenod, Brissot de Warville, Faure, Diaz fils, Monginot, Billotte, J.-P. Lays, Bompard, Harpignies, Salmon, Cornu (de Dijon), Alexandre Colin, Jeanniot, Hintz et Dumaresq; *Médailles de bronze*, MM. Loncle, Truelle, madame de Bove, MM. Renié, Héreau, Mellé, Apoil, mademoiselle Drojat, MM. Bailly, Chintreuil, Cauvin, Morel Retz.

ARCHITECTURE. — *Médaille d'argent*, M. Rampant.

DESSIN, PASTEL, LAVIS. — *Médaille de vermeil*, M. Lalanne; *Médaille d'argent*, M. Fournel; *Médailles de bronze*, MM. de Mesgrigny, Langlois, de Fontenay, madame Mélanie Paigné, M. Brunel-Rocque.

MINIATURE. — *Médaille de vermeil*, M. Brunard; *Médaille de bronze*, mademoiselle Douliot.

GRAVURE. — *Médailles de vermeil*, MM. François, Gaucherel, Normand; *Médailles d'argent*, MM. Varin, Geoffroy, Renault.

LITHOGRAPHIE. — *Médaille d'argent*, M. Sirouy; *Médaille de bronze*, M. Fichot.

GRAVURE SUR BOIS. *Médaille d'argent*, M. Lackerbauer.

PEINTURE SUR PORCELAINE. — *Médaille d'argent*, M. de Laveaux; *Médailles de bronze*, M. Dufau et madame de Villemereuil.



— La Société artistique des Bouches-du-Rhône ouvrira cette année sa neuvième exposition, le 4<sup>er</sup> septembre, et la prolongera jusqu'au 30 octobre. La *Gazette des Beaux-Arts*, qui a rendu compte de l'Exposition de l'année dernière, ne manquera pas à ce nouveau rendez-vous. Les longs efforts de la Société des Bouches-du-Rhône pour naturaliser à Marseille le goût des beaux-arts, méritent d'être encouragés. Aussi bien, ces efforts commencent, on le sait, à être couronnés de succès. Le nombre des acquisitions de la municipalité et des particuliers va chaque année en augmentant. Les artistes de Paris répondront à l'appel de la Société des Bouches-du-Rhône, sûrs désormais de trouver à Marseille un bon accueil, et parmi le public et parmi les amateurs.

— Sous le titre d'*Union artistique*, une société de patronage pour les artistes et d'encouragement pour les beaux-arts, a été fondée à Toulouse récemment. Nous sommes priés et nous nous empressons de faire connaître l'existence de cette Société et le noble but qu'elle se propose; ce but est le même que se propose à Paris la *Société des Arts-Unis*. Elle veut créer à Toulouse un grand courant d'art, évoquer le talent, former le public, développer chez lui le sentiment du beau, encourager les premiers essais des jeunes artistes en leur montrant la gloire des maîtres, et conserver enfin les traditions de l'art sérieux, de l'art vrai. Déjà elle a pu constater les heureux résultats obtenus par ses premiers efforts. Ses membres sont nombreux et actifs; elle en appelle à elle de nouveaux.

Aux termes de ses statuts, la société se compose de deux catégories de membres : 1<sup>o</sup> les membres fondateurs; 2<sup>o</sup> les membres sociétaires. Les membres fondateurs prennent part à la direction de l'association. Ils s'engagent pour trois ans. Leur action ou cotisation est de 20 fr. par année. Les sociétaires participent simplement aux avantages de l'association : exposition, loterie, etc. Ils ne s'engagent que pour un an, et leur cotisation est de 15 fr. Membres fondateurs et sociétaires peuvent prendre un nombre illimité d'actions. — Aucun appel de fonds ne sera fait en dehors du versement de la cotisation. — Les personnes qui désireraient faire partie de l'*Union artistique* peuvent envoyer leur adhésion à Toulouse, rue Fermat, 5, hôtel de Ressayguier.

— Le sculpteur Jean Geefs vient de mourir à Bruxelles, à l'âge dans lequel un artiste progresse encore. Il était né à Anvers, et avait étudié sous son frère Guillaume. Grand prix de Rome, et honoré de plusieurs médailles à la suite des Expositions de Bruxelles, de Londres et de Paris, il avait envoyé à l'Exposition universelle de 1855 un portrait en pied du roi Léopold, statue commandée pour le palais de la Nation, et un groupe représentant le lion amoureux. Ces ouvrages lui valurent une mention honorable. Son œuvre capitale est la statue monumentale de Thierry Maertens, exécutée pour la ville d'Alost.

ERRATUM. Le fac-simile de la signature de Pierre Lescot, qui devait figurer dans l'article de M. Adolphe Berty, étant arrivé trop tard, n'a pu y être inséré. Nous aurons occasion de faire paraître ce fac-simile dans notre prochain numéro, à propos d'une communication qui nous est faite par M. A. de Montaiglon, touchant Pierre Lescot.

---

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.

Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

---

DANS LES DÉPARTEMENTS :

Abbeville.....	Grare.	Marseille.....	Camoin.
Agen.....	Ach. Chairou et Ce.		Crnège.
Aix.....	Rémondet-Aubin.		Dutertre.
Amiens.....	Caron.	Montauban.....	Deloncle.
Angoulême.....	L. Goblet.		Virenque.
	Baillarger.	Montpellier.....	Guichard, comptable du <i>Messager du Midi</i>
Arras.....	Topino.		M <sup>lle</sup> Gonet.
Avignon.....	Clément St-Just.	Nancy.....	Maubon.
Bayonne.....	Larroulet.		Grimblot.
Besançon.....	Baudin-Bintot.		T. Montagne.
	Martinez.	Nantes.....	Forest aîné.
Béziers.....	Carrière.		Petitpas.
Blois.....	Marchand.		Borély.
	Chaumas.	Nîmes.....	Peyrot-Tinel.
Bordeaux.....	Duménieu.		André-Bégenne.
	Féret fils.	Orléans.....	Gatineau.
	Sauvat.	Poitiers.....	Létang.
Cahors.....	Calmette.	Reims.....	Brissart-Binet.
Cette.....	Patras.	Rennes.....	Verdier.
Chartres.....	Pétrot-Garnier.		Lebrument.
Colmar.....	Geng.	Rouen.....	Lancin.
	Lamarche.		Dubust.
Dijon.....	V <sup>e</sup> Decailly.	Saint-Étienne.....	Chevalier.
	Crépin.	Saint-Quentin.....	Doloy.
Douai.....	Lemâle.	Saumur.....	Javaud.
	Madoux-Lucas.		Alexandre.
Grenoble.....	Merle.	Strasbourg.....	Derivaux.
Laon.....	Padiez.		Salomon.
La Rochelle.....	Goût.		Treuttel et Wurtz.
Le Havre.....	Touroude.	Toulon.....	Rumèbe.
	L. Quarré.		Armaing.
Lille.....	Béghin.	Toulouse.....	Delboy.
	M <sup>me</sup> Merle.		Ed. Lavergne.
Londun.....	Benacci-Peschier.	Tours.....	Guilland-Verger.
	Bohaire.		Delpire.
Lyon.....	Marius Conchon.	Troyes.....	Dufey-Robert.
	Giraudier.	Valenciennes.....	Lemaitre.
	Méra.	Versailles.....	Bernard.
	Paris.	Villeneuve-sur-Lot.....	Duffau.
Mâcon.....	Charpentier.		
	Eugénie Grosset.		

A L'ÉTRANGER :

ALLEMAGNE.

Cologne.....	Lengfeld, libraire.
Aix-la-Chapelle.....	Direction des postes.
Francfort-sur-le-Mein.....	
Hambourg.....	
Munich.....	
Sarrebruck.....	
Vienne.....	Gerold et fils.
Leipzig.....	Aug. Schnée.

ANGLETERRE.

Londres.....	Jeffs, 15 Burlington-
	Arcade, Peccadilly.
	Barthès et Lowell.
	Hering Prentseller,
	139 Regent-street.

BELGIQUE.

Bruges.....	M <sup>me</sup> Maignier.
	Brouwet, office de publicité.
	Ferdinand Claassen.
	Decq.
Bruxelles.....	Muquardt.
	Aug. Schnée.
	Van der Kolk, édi- teur d'estampes.
	Rozet.
Gand.....	Carel.
Liège.....	Desoer, D <sup>r</sup> du journal de Liège.
	Gouchon.

BÉSIL.

Rio-Janeiro.....	Morizot.
------------------	----------

CANADA.

Québec.....	Bossange et Morel.
-------------	--------------------

ESPAGNE.

Madrid.....	Bailly-Baillière.
-------------	-------------------

GRÈCE.

Athènes.....	Nast.
--------------	-------

HOLLANDE.

Amsterdam.....	L. Van Bakkenès et C <sup>e</sup>
La Haye.....	Belinfante frères.

ITALIE.

Florence.....	Vieusseux.
Gènes.....	Beuf.
Milan.....	Dumolard.
Naples.....	Dufrène.
Rome.....	P. Merle.
Turin.....	Bocca frères.
Venise, Trieste, Vérone.	Münster.

PORTUGAL.

Lisbonne.....	Silva.
---------------	--------

RUSSIE.

Saint-Pétersbourg.....	Dufour, Mellier et C <sup>e</sup> .
	Daziario.
	Glarner.
	Cluzel.
Moscou.....	Daziario.

SUISSE.

Bâle.....	Georg.
	Schweighauser.
Genève.....	J. Cherbuliez.
	Georg.



## MODE DE PUBLICATION

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ, paraît deux fois par mois : le 1<sup>er</sup> et le 15. Chaque numéro est composé au moins de 4 feuilles in-8°, sur papier grand aigle (64 pages); il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 24 livraisons de l'année forment quatre beaux volumes de près de 400 pages.

### PRIX DE L'ABONNEMENT

Par an. . . . .	40 fr.
Six mois. . . . .	20 fr.
Trois mois. . . . .	10 fr.

Pour les Départements : un an, 44 fr.; six mois, 22 fr.; trois mois, 11 fr.

*Frais de poste en sus pour l'Étranger*

PRIX DE LA LIVRAISON : 2 FRANCS

PRIX DU VOLUME : 10 FRANCS

---

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre, tirées sur Chine, et, dans certains cas, coloriées. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 francs.

### ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

*adressé au Directeur-gérant de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS,*

RUE VIVIENNE, 55